

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA MAÎTRISE EN  
ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
MARC BLONDIN

LE SILENCE, LA SOLITUDE ET L'IMAGINAIRE ANTÉRIEUR  
D'APRÈS UNE LECTURE DE L'ŒUVRE DE MAURICE BLANCHOT

ÉTÉ 2000

1969

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

## RÉSUMÉ

*La littérature moderne, dans toutes ses langues, a projeté, notamment au cours de ce siècle, un éclairage fascinant et terrifiant sur le monde, parce qu'elle a su placer l'homme face à son effroi, celui de l'ambiguïté même des faits et choses qui l'entourent, son extériorité en somme, lui faisant alors prendre conscience d'une existence se distinguant difficilement d'un rêve. L'artiste recherche toujours la pureté des formes, mais dans son entreprise immense et peu temporelle, ne la trouve jamais. Voilà le merveilleux de l'art et de la littérature. Ils ne s'épuisent pas et assurent la prospérité du langage, la lucidité lumineuse face à l'obscurité où l'être doit séjourner.*

*Il faut préciser, au départ, que ce mémoire de maîtrise en études littéraires sera une approche phénoménologique de l'œuvre de l'écrivain français Maurice Blanchot. Son but sera, d'abord, de mettre en lumière deux conditions qui ont guidé Blanchot dans son cheminement littéraire : le silence du monde et la solitude essentielle. Ensuite, ce mémoire consistera en une tentative de description de ce que j'appellerai le "lieu de l'avant-écriture", c'est-à-dire la proximité de l'imaginaire antérieur. L'avant-écriture précéderait, à mon sens, l'espace littéraire blanchotien d'où émergerait précisément le moment de l'image du langage, prête à prendre forme sous la plume de l'écrivain.*

*Pour l'élaboration de ce mémoire, le choix de Maurice Blanchot était, pour moi, nécessaire car son œuvre porte, en elle, le silence et la*

*solitude dans toute leur portée philosophique et artistique. Ses ouvrages sont des documents incontournables pour mener à bien une étude approfondie sur les élans créateurs modernes, sur la raison ultime de l'existence de l'art et de la littérature eux-mêmes, la méditation sur le réel, le mode d'énonciation philosophique de la facture de l'œuvre. L'essai L'espace littéraire sera le livre-pivot de ma recherche. D'autres ouvrages de Maurice Blanchot seront aussi à l'étude, mais encore, bien évidemment, ceux d'autres auteurs, écrivains et philosophes, qui, par leurs expertises distinctes de la littérature et de l'art, viendront m'aider à étoffer ma réflexion sur l'expérience artistique.*

*Comment décrire le mouvement créatif lui-même, celui de l'émergence de la simple conscience d'exister, d'être du monde, dans le monde ? Les mots ne suffiront peut-être pas. L'abstraction demeure l'abstraction et le langage littéraire ou artistique, celui de l'étrangeté. Dans toute son étendue, par ses chapitres, ce mémoire se veut une approche générale et essentielle de l'univers essayiste et romanesque blanchotien que j'espère inédite.*

# TABLE DES MATIÈRES

	<b>Pages</b>
<b>Introduction</b> .....	1
 <b>Chapitre premier : Une approche de l'œuvre de Maurice Blanchot</b> .....	 19
• Le chemin difficile .....	19
• <i>Aminadab</i> : l'irrationnel dans l'œuvre de Maurice Blanchot .....	21
• La quête de Thomas et l'itinéraire d'Antoine Roquentin.....	41
• L'écriture d'une conscience ébranlée .....	47
 <b>Chapitre deuxième : Le silence et le fait littéraire</b> .....	 50
• La morsure du silence : la seule révélation des deux nuits.....	50
• Stéphane Mallarmé et le silence du château de la pureté.....	60
• Le silence répond à "Celui qui ne nous accompagne pas" .....	78
 <b>Chapitre troisième : La solitude essentielle, le vertige entendu de la véritable expérience littéraire</b> .....	 86
• L'expérience de la solitude essentielle.....	86
• Thomas L'Obscur, le premier et le dernier homme .....	89
• Rainer Maria Rilke et le langage de la solitude.....	100
• Franz Kafka et l'épreuve des lieux familiers.....	106

<b>Chapitre quatrième : Le lieu de l'avant-écriture .....</b>	<b>118</b>
• L'imaginaire antérieur.....	118
• La tentative sublime du surréalisme.....	123
• L'approche infinie de l'espace littéraire .....	133
• Plus tard le néant : <i>Au moment voulu !</i> .....	141
 <b>Conclusion .....</b>	 <b>148</b>
 <b>Bibliographie.....</b>	 <b>166</b>

## **Remerciements :**

Ce mémoire de maîtrise en études littéraires a nécessité un long travail de recherche, pour une documentation détaillée, étalé sur trois ans. Je voudrais remercier Madame Manon Brunet, professeure au département de français de l'Université du Québec à Trois-Rivières, pour avoir accepté la direction de cette recherche. Je voudrais aussi remercier ma mère, Madeleine, pour sa remarquable patience.

# INTRODUCTION

## L'émergence de l'insaisissable

### La présence étrange de l'œuvre

Dans son remarquable essai *L'espace littéraire*<sup>1</sup>, Maurice Blanchot écrit : “L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de son impossibilité<sup>2</sup>”. Dans l'instant même où l'artiste travaille sur l'œuvre, il approche, dans la grâce du mouvement et de la sûreté du geste, le “point” en question : la certitude heureuse de la valeur de l'œuvre. Désormais, dans la passion de cet instant, il n'y plus d'impossibilité ; l'œuvre arrivera au jour.

L'œuvre est *l'émergence de l'insaisissable*, émergence se faisant de ce qui précède l’“espace littéraire” blanchotien, ce que j'appellerai précisément *l'imaginaire antérieur*. Elle naît dans le tourbillon du lieu de la conscience d'être, un remous gravitationnel d'une intensité et d'une force que l'on ne peut nommer par des mots. Nous sentons la proximité de ce lieu,

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 376 p.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 105.



nous captons ses volutes, ses influences, mais son accès est si bref, si fortuit, que nous nous heurtons le plus souvent à une porte close. Des tentatives généralement vaines, traversées à l'occasion d'instantanés de félicité qui nous sont cruellement arrachés par notre condition humaine, après nous avoir emportés pendant un laps de temps inscrit dans l'éternel de la simple continuité. Ces instants sont de ceux vécus par quelque religieux des cloîtres qui, au plus lointain du mysticisme de la contemplation, rencontre Dieu. Le lieu de l'émergence de la conscience d'être nous laisse la triste impression de nous être fermé à jamais. Pourtant, il nous est familier, car c'est en lui que certaines réminiscences du passé semblent s'être évanouies, pour en ressortir magnifiées, et revenir en notre esprit, nous plongeant dans l'instant émouvant de la fascination. Cet instant vient dans le seul silence et la seule solitude disposant l'homme à la découverte de la nature des choses.

Lorsque nous sommes fascinés, nous fixons un point qui se trouve, en fait, dans le lieu qui nous est le plus proche. On ne saurait dire que ce point n'est nulle part. Il est quelque part là lorsque nous sommes vraiment disposés à nous rendre à sa hauteur pour faire le vide en notre esprit et reconnaître ce qui est absolument *autre*. En nommant cet "autre", nous entrons dans la compréhension du mystère de ce que nous percevons toujours avec la subjectivité la plus pure : le soi qui n'est pas soi, mais autre, ailleurs, hors-nous, avec une perception qui se pratique sous des angles qui nous seront toujours étrangers. La fascination n'arrive que lorsque nous sommes prêts à nous soustraire totalement du sens commun pour aborder ce que j'appellerai l'*imaginaire antérieur*, c'est-à-dire ce qui précède l'imaginaire même, cette force de la sublimation des perceptions. Là, nous

ressentons l'étrangeté inhérente à l'existant. L'écrivain recherche cette étrangeté ; il ne saurait se passer de l'instant de fascination hors de toute préoccupation vaniteuse pour exiger une communion privilégiée avec l'insaisissable. L'entreprise est grandiose, mais elle comporte des risques comme l'envahissement de l'âme par la lucidité effrayante, l'angoisse, la perte d'une part importante de ce leurre convoité, toujours absent dans l'immédiat, éternellement devant nous dans un temps autre : le bonheur.

### **Le choix de l'œuvre de Maurice Blanchot**

Ce mémoire de maîtrise en études littéraires se concentrera sur un écrivain dont l'œuvre définira le corps du sujet choisi, le fil conducteur autour duquel viendront se rattacher les observations recueillies dans les ouvrages étudiés. Mon choix s'est arrêté sur Maurice Blanchot. La raison en est que, de mon point de vue, cet écrivain a réussi une entreprise littéraire d'une qualité remarquable qui fait date dans l'histoire de la philosophie et des lettres. Écrivain français né le 23 septembre 1907 à Quain, au département de Saône-et-Loire, critique littéraire, Maurice Blanchot nous a donné des essais, récits et romans d'une rigueur peu commune, fertiles en idées nous rapprochant du mystère de l'écriture comme moyen d'appréhender la lumière et l'obscurité, la vie et la mort, la conscience d'être avec ce qui est : le non-mesurable dans sa présence et sa durée, l'écriture incessante et inachevable. Il demeure toujours un doute sur notre faculté personnelle de faire le tour complet d'un sujet. Il y aura constamment un nouveau livre à écrire et aucun n'arrive vraiment à l'achèvement. L'écrivain reprend avec ardeur, dans l'enthousiasme de l'inédit, le travail

laissé par un prédécesseur. Il réédite comme pour davantage confirmer les impressions universelles. La réflexion de Maurice Blanchot est celle d'une sagesse semblant évoquer une abstraction essentielle, remplissant un vide incommensurable dans le cœur même des significations.

Au long de ce mémoire, j'interrogerai une part importante de l'œuvre de Maurice Blanchot pour tenter d'accomplir une quête personnelle. Il sera d'abord indispensable de bien saisir l'univers romanesque et essayiste blanchotien que j'aborderai dans le chapitre premier. Les chapitres deuxièmes et troisièmes consisteront en une approche théorique de deux conditions essentielles et chères à tous les créateurs, écrivains, poètes, peintres, musiciens : le silence et la solitude. Qu'est-ce que le silence ? Qu'est-ce que la solitude ? Voilà des mots bien familiers, mais désignant pourtant des états étrangers, pour l'être conscient, dans sa relation avec l'extériorité. Par *silence*, nous devons entendre, désormais, le mutisme effrayant d'un monde dans la proximité de l'œuvre, l'ouverture de la nuit par "le regard d'Orphée"<sup>3</sup> ; par *solitude*, l'effacement indispensable, pour l'artiste, des jours ordinaires, par le mutisme de ce monde, l'illumination de sa singularité, afin de descendre vers Eurydice et de faire œuvre.

Quand Hadès, le dieu des enfers, accorde à Orphée le droit d'aller y rechercher Eurydice, sa bien-aimée morte, il pose comme condition absolue au poète de l'approcher sans jamais la regarder. Orphée accepte, mais finit par enfreindre la recommandation d'Hadès, et Eurydice disparaît à jamais. Pour une meilleure compréhension de la raison poétique, il sera fait

---

<sup>3</sup> *L'espace littéraire*, p. 225.

quelquefois allusion, dans ce mémoire, au célèbre mythe grec, car tout artiste, tout poète qui veut faire œuvre doit, par son regard, celui d'Orphée, ouvrir la nuit qui retient Eurydice. “Quand Orphée descend vers Eurydice, l'art est la puissance par laquelle s'ouvre la nuit<sup>4</sup>”. Le regard d'Orphée est l'exigence la plus grande de l'art.

C'est au chapitre quatrième, “Le lieu de l'avant-écriture”, que nous verrons pourquoi Maurice Blanchot a fait de ce mythe le “centre<sup>5</sup>” de *L'espace littéraire*. Ce quatrième et dernier chapitre sera consacré à une théorie personnelle que j'espère audacieuse et tout à fait originale : la tentative de l'étude du “lieu de l'avant-écriture”. Qu'est-ce que l'avant-écriture ? Je répondrai, pour l'heure, que l'avant-écriture, comme sa désignation le montre, est ce qui précède l'écriture, la délimitation de l'“espace littéraire” décrit par Maurice Blanchot. Le lieu de l'avant-écriture ne serait pas un espace ; il devance tout espace. Il faut voir en lui une force d'une neutralité absolue s'épenchant dans l'imaginaire antérieur, la fin ultime des signes connus précédant la disparition de toutes les possibilités : le “non-être” avant l'œuvre. Cette description du lieu de l'avant-écriture a pour fin la continuité de la réflexion de Maurice Blanchot sur l'origine de l'œuvre. L'essai *L'espace littéraire* est le questionnement fondamental sur la possibilité d'existence de l'art et de la littérature, du lieu précis de leur émergence à la lumière du monde, dans la fascination de l'écoute du langage absolument pur.

---

<sup>4</sup> *L'espace littéraire*, p. 225.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 9.

Comment prouver que l'art et la littérature existent ? D'où vient ce qui s'écrit ? Comment l'œuvre peut-elle rendre compte de l'existence du langage pur ? Qu'est-ce que l'"espace littéraire" ? Voilà bien des questions qui font de l'étude de l'œuvre de Maurice Blanchot une entreprise difficile. Dans son essai *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*<sup>6</sup>, Françoise Collin écrit : "Il est des entreprises périlleuses. Celle qui consiste à vouloir exprimer philosophiquement l'œuvre de Maurice Blanchot doit être l'une d'elles<sup>7</sup>". Oui, tenter de comprendre la justesse obscure de l'œuvre est périlleux, mais la passion du risque poétique est trop invitante pour que l'homme s'en détourne. Il distingue, dans ce risque, le pur mouvement de toutes les possibilités créatrices. L'œuvre est un accomplissement sacré parce qu'elle demeure toujours *dans* l'accomplissement. L'artiste ne peut l'assurer par la seule persistance de la tâche. Il doit rencontrer l'"espace littéraire". Cet espace ne se révélera à lui que par le silence, le mutisme effrayant d'un monde, et par la solitude, l'illumination de sa singularité avec l'effacement de *ce* monde.

En introduction à *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot observe : "Il semble que nous apprenions quelque chose sur l'art, quand nous éprouvons ce que voudrait désigner le mot solitude<sup>8</sup>". L'isolement provoque l'instant intense de la fascination. L'écrivain, l'artiste, s'éveille de cette léthargie efficace et obligatoire qu'est la vie active en société. Il souhaite l'isolement afin de s'exiler volontairement des milieux trop rassurants et émerger ainsi à la conscience d'être, sa singularité lumineuse. Blanchot ajoute plus loin :

---

<sup>6</sup> Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971, 246 p.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>8</sup> *L'espace littéraire*, p. 13.

“Écrire, c’est se faire l’écho de ce qui ne peut cesser de parler, - et, à cause de cela, pour en devenir l’écho, je dois d’une certaine manière lui imposer silence<sup>9</sup>”. Le murmure de “ce qui ne peut cesser de parler” est la manifestation de l’imaginaire antérieur et seul le silence du monde, le mutisme de l’extérieur à soi, dans “la solitude essentielle<sup>10</sup>”, fait de l’écrivain l’écho de ce murmure. C’est à ce moment que le processus de création peut, plus sûrement, se mettre en marche. Le livre peut alors s’écrire et le lecteur, qui en prendra ensuite connaissance, en prendra aussi possession pour le faire accéder plus sûrement à l’existence car il faut comprendre que la littérature n’a aucune existence intrinsèque ; le livre est son seul révélateur. Elle n’arrive jamais à la lumière ; elle demeure dans l’espace littéraire sous la forme indescriptible de la pure possibilité.

## **L’ouvrage des conduites créatrices**

Certains livres de Maurice Blanchot m’aideront à étoffer davantage les réponses aux questionnements de base que je me suis promis de tenter d’éclaircir. L’essai *L’espace littéraire* sera, toutefois, l’ouvrage central de référence tout au long de ce mémoire. Il ne pouvait en être autrement considérant le fait que non seulement ce livre est incontournable pour tout chercheur en littérature, mais il semble être, de plus, le centre même de toute l’œuvre de Maurice Blanchot. Ce livre est probablement, à ce jour, la réflexion la plus sublime sur l’art et la littérature. *L’espace littéraire* est

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>10</sup> Maurice Blanchot donne le titre “La solitude essentielle” au chapitre premier de son essai *L’espace littéraire* ; il y aborde ce concept personnel de la solitude chez l’écrivain. Ce thème est abondamment expliqué en annexe I, p. 337.

davantage qu'un essai. C'est un exercice de méditation qui transcende, par son étrange justesse, la raison créatrice dans ses retranchements les plus lointains. L'auteur interroge des romanciers et des poètes illustres par la portée de leurs œuvres : Rainer Maria Rilke<sup>11</sup>, Stéphane Mallarmé<sup>12</sup>, Franz Kafka<sup>13</sup>, André Breton<sup>14</sup>. Dans son recueillement, il ne fait pas directement la critique de la poésie et de la littérature, ou leur apologie. Il décrit, avec une approche s'inscrivant surtout dans la tradition phénoménologique, le mouvement artistique dans sa véritable universalité. Lorsque Maurice Blanchot se penche sur ces écrivains, il fait autour de lui une nuit semblable à la leur et il donne, sur l'idée de l'exigence de l'œuvre, de nombreux indices dans des réflexions imprégnées d'une brillante sensibilité. Il n'emprunte pas de sentiers ; il les ouvre lui-même, s'enfonçant vers des possibilités poétiques audacieuses. C'est pourquoi Blanchot surprend le lecteur en le laissant devant des schémas d'une clarté vive. Lorsque délivré du futile pour se laisser porter par l'essentiel, les questionnements fondamentaux, l'écrivain est alors expulsé de tout beau sentiment obligatoire ou illusion commode. Il peut alors refaire le monde à sa convenance et prendre sa revanche sur un "extérieur" contraignant qui ne le satisfait d'aucune manière. C'est seulement dans ces moments uniques que l'écrivain prendra conscience de sa condition de créature fragile exposée au vide froid

---

<sup>11</sup> Rainer Maria Rilke : poète autrichien (1875-1926). Entre autres œuvres : les *Élégies de Duino* et les *Sonnets à Orphée* (1923).

<sup>12</sup> Stéphane Mallarmé : poète français (1842-1898). Entre autres œuvres : le long poème *Hérodiade* (commencé en 1865, il fut remanié plusieurs fois, mais Mallarmé ne l'achèvera jamais vraiment) et *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897).

<sup>13</sup> Franz Kafka : écrivain tchèque de langue allemande (1883-1924). Entre autres œuvres : des nouvelles *La Métamorphose* (1916), *La Colonie pénitentiaire* (1919) et le roman *Le Procès* paru un an après sa mort.

<sup>14</sup> André Breton : écrivain français (1896-1966), il est considéré comme l'un des fondateurs du mouvement surréaliste. Entre autres œuvres : le recueil de poèmes *Mont de piété* (1919), les *Manifestes du surréalisme* (parus successivement en 1924, 1930 et 1942) et le roman *Nadja* (1928).

d'un univers aussi colossalement puissant qu'indifférent. Il va, un temps, éprouver cette sensation de plénitude venant peu après l'instant de fascination. L'artiste s'éveillera avec la conviction secrète de renfermer en lui l'Oeuvre, le sien propre n'attendant que lui pour être ramené à la lumière. Beaucoup ont connu une telle certitude, hors de l'aveuglement des obligations de l'existence des jours ordinaires. Quelques tempéraments audacieux, utilisant des démarches empiriques ou rationalistes dans des disciplines scientifiques diverses, recherchent le but ultime jamais atteint, même au prix d'efforts prodigieux : la connaissance absolue.

### **L'épreuve du silence et de la solitude**

La littérature est un moyen d'exploration et d'expérimentation qui n'a pour limites que le langage. L'acte d'écrire est un engagement du corps et de l'esprit dont la rigueur décide de ce qu'un livre sera bon ou mauvais. Pour Maurice Blanchot, l'engagement littéraire implique le renoncement à ce qui est le "nous-même", le "Je". "Quand écrire, c'est se livrer à l'interminable, l'écrivain qui accepte d'en soutenir l'essence, perd le pouvoir de dire "Je"<sup>15</sup>". Dans le silence et la solitude de l'œuvre, l'écrivain renonce au "Je" par la fascination. Les présences extérieures, êtres et choses, s'évanouissent alors de son environnement. Il le faut, leur simple proximité est déjà prise de parole et c'est précisément au moment où, par le travail de l'esprit, les présences s'effacent devant lui que l'écrivain apprivoise la solitude essentielle, dans le silence du monde. Il renonce également à la capacité de faire dire "Je" à des personnages fictifs. En fait, c'est comme si

---

<sup>15</sup> *L'espace littéraire*, p. 21.



l'univers romanesque créé demeurerait tout à fait hors de son atteinte, même s'il lui appartient. "L'idée de personnage, comme la forme traditionnelle du roman, n'est qu'un des compromis par lesquels l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même<sup>16</sup>". Les personnages deviennent une extension de l'auteur par compromis forcé. Même s'il souhaite se laisser prendre au jeu étrange du roman et guider par l'intelligence de l'art, il parvient difficilement à maîtriser la tentation de faire de son lieu romanesque une version meilleure de lui-même dans le but à peine avoué de se concilier définitivement le monde. Le silence de ce monde amène cette solitude à l'écrivain entraîné hors de lui-même pour donner la parole à un soi idéal destiné à lui échapper parce que constamment baillonné par les impératifs du réel. Le chemin de la littérature, celle qui doit se garder d'être simplement idoine, en est un difficile, périlleux, qui promet sa part de souffrances et d'incertitudes face à la crainte d'être peu compris. Ce qui est, finalement, un pénible isolement.

La passion de l'œuvre ne connaît jamais l'épuisement. Heureusement car c'est elle seule qui console le poète. Elle ne s'épuise jamais parce que toutes les perspectives de mise en forme artistique imaginables, même rigoureusement cernées, restent toujours incomplètes. Le livre n'est jamais complété ; il ne peut être total, sans possibilité d'ajouts ultérieurs lui donnant toujours plus d'achèvement dans un élan qui n'en finit pas. C'est pourquoi l'écrivain doit se décider à l'interrompre pour assurer la poursuite de l'œuvre. L'interruption du livre est une étape nécessaire pour l'assurance du

---

<sup>16</sup> *Idem.*

mouvement continuuel de l'art à travers les tendances du temps, de la prise en charge de l'œuvre d'écrivain en écrivain, d'artiste en artiste. Nous ne pouvons jamais terminer un livre. Qu'importe, puisque c'est là une entreprise éternelle, démesurée, essentielle à l'existence des civilisations. C'est ce désir du mouvement continuuel de l'art qui a poussé Maurice Blanchot à mettre un terme à un essai comme *L'espace littéraire* pour passer à un roman comme *Le dernier homme*<sup>17</sup>. Deux livres à l'exercice différent, mais qui s'interpénètrent animés par le même étrange processus créateur.

## **La raison de Maurice Blanchot et celles des philosophes**

Même si l'on considère d'abord Maurice Blanchot comme un romancier et un critique littéraire, la rigueur méditative de son œuvre l'apparente obligatoirement au domaine de la philosophie. Cela est incontestable. Même si la littérature et la philosophie sont reconnues, dans une entente purement académique, comme des disciplines distinctes, elles convergent inévitablement l'une vers l'autre. L'homme et la femme de lettres, romanciers ou essayistes, ne peuvent se passer de la philosophie, et les philosophes de toutes écoles deviennent toujours des écrivains. Tous ces êtres sont liés à la fois par le vertige du familier et le désir ardent d'une progression vers la vérité. La raison de Maurice Blanchot sera l'objet de ce mémoire, mais elle sera mise, quelquefois, en opposition avec celles de deux philosophes dont les travaux remarquables sont le fruit d'une minutie exemplaire, dans la recherche, et d'un souci constant d'universalisation dans

---

<sup>17</sup> Maurice Blanchot, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 1957, 147 p.

la présentation de leurs théories. Il ne pouvait être question de les ignorer. Il s'agit de Jean-Paul Sartre<sup>18</sup> et d'Emmanuel Lévinas<sup>19</sup>. La considération attentive de la vie, de la mort, l'obscurité de la nature des événements du monde occupent ceux-ci avec la même justesse inquiète que Maurice Blanchot. Leurs visions personnelles de l'existant ne peuvent, même dans l'insoluble divergence du théisme et de l'athéisme, avec les désaccords théoriques, qu'approcher un point ultime, apothéosique, lorsqu'arrivées dans la sublimité de l'instant de fascination.

Jean-Paul Sartre, nous le savons, est universellement reconnu, avec Maurice Merleau-Ponty<sup>20</sup>, comme l'un des plus grands théoriciens philosophiques de l'existentialisme athée (nous ne nous attarderons pas, ici, à l'existentialisme chrétien et à ses représentants dont Gabriel Marcel<sup>21</sup> et Karl Jaspers<sup>22</sup> et ce, même s'il eut été intéressant de comparer les deux existentialismes). L'existentialisme a d'abord été historiquement inauguré par le philosophe danois Søren Kierkegaard<sup>23</sup>. Héritier de Martin

---

<sup>18</sup> Jean-Paul Sartre : écrivain et philosophe français (1905-1980). Théoricien illustre de l'existentialisme athée. Entre autres œuvres : des essais théoriques sur la philosophie : *L'Imagination* (1936), *L'être et le néant* (1943). L'essai littéraire *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948). Des œuvres de fiction : le roman *La Nausée* (1938), le recueil de nouvelles *Le Mur* (1939). Des œuvres théâtrales : *Les Mouches* (1943), *Le Diable et le Bon Dieu* (1951).

<sup>19</sup> Emmanuel Lévinas : écrivain et philosophe français (1905-1995). Son œuvre philosophique, remarquable, a renouvelé la considération sur la position de l'être face à l'extériorité du monde. Entre autres œuvres théoriques : les essais *De l'existence à l'existant* (1947) et *Totalité et Infini* (1961).

<sup>20</sup> Maurice Merleau-Ponty : écrivain et philosophe français (1908-1961). Avec Jean-Paul Sartre, il est reconnu comme un théoricien illustre de l'existentialisme athée. Entre autres œuvres théoriques : *Phénoménologie de la perception* (1945) et *Le visible et l'invisible*, paru trois ans après sa mort.

<sup>21</sup> Gabriel Marcel : écrivain et philosophe français (1889-1973). Théoricien illustre de l'existentialisme chrétien. Entre autres œuvres théoriques : *Du refus à l'invocation* (1940) et *La métaphysique de Royce* (1945).

<sup>22</sup> Karl Jaspers : écrivain et philosophe allemand (1883-1969). Avec Gabriel Marcel, il est reconnu comme un théoricien illustre de l'existentialisme chrétien. Entre autres œuvres théoriques : *Philosophie* (1932) et *Raison et existence* (1935).

<sup>23</sup> Søren Aabye Kierkegaard : écrivain et philosophe danois (1813-1855). Dans sa conception universelle de l'angoisse métaphysique de l'être, il construit les bases de l'existentialisme. Entre autres œuvres théoriques : le *Journal du séducteur* (1843) et *Le Traité du désespoir* (1849).

Heidegger<sup>24</sup>, Sartre, dans la généralité de sa doctrine, estime que l'existence précède l'essence (ce qui s'oppose absolument à la très vieille théorie de l'essentialisme<sup>25</sup>). L'existentialiste vit dans la seule expérience immédiate du monde. Cette expérience est l'intimité absolue de sa singularité présente avec les êtres et les choses. Cette intimité est poussée à l'angoisse. Comme l'écrit Roger Garaudy, dans son ouvrage *Perspectives de l'homme*<sup>26</sup> :

Les thèmes centraux de l'existentialisme naissent de la crise profonde et profondément vécue d'un monde en désarroi, d'un monde dans l'impasse, d'un monde absurde, mais aussi de la révolte contre cette absurdité, de l'affirmation du pouvoir invincible de l'homme de s'arracher au chaos, de leur donner un sens, de le dépasser<sup>27</sup>.

L'existentialiste éprouve constamment la faillite de l'illusoire. Il ne contemple pas *ces* êtres et *ces* choses, il les *ressent* hors lui, mais avec lui dans la proximité la plus intense. L'existentialiste éprouve, dans une réalité révélée subitement, le fait d'exister, de reconsidérer, dans le vertige, le phénomène d'*être*.

La claire vision du phénomène d'être a été obscurcie souvent par un préjugé très général que nous nommerons le créationnisme. Comme on supposait que Dieu avait donné l'être au monde, l'être paraissait toujours entaché d'une certaine passivité. Mais une création *ex nihilo* ne peut expliquer le surgissement de l'être, car si l'être est conçu dans une subjectivité, fût-elle divine, il demeure un mode d'être

---

<sup>24</sup> Martin Heidegger : écrivain et philosophe allemand (1889-1976). Il a fortement influencé Jean-Paul Sartre. Entre autres œuvres théoriques : *L'être et le temps* (1927) et *Qu'est-ce que la métaphysique ?* (1929).

<sup>25</sup> L'essentialisme est une théorie philosophique donnant la primauté à l'essence de l'être ou de la chose, plutôt qu'à son existence. Aristote (384-322 avant J.-C.) et Saint-Augustin (354-430), entre autres, sont considérés comme des philosophes essentialistes.

<sup>26</sup> Roger Garaudy, *Perspectives de l'homme*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, 435 p.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 41.

intrasubjectif. Il ne saurait y avoir, dans cette subjectivité, même la *représentation* d'une objectivité et par conséquent elle ne saurait même s'affecter de la *volonté* de créer de l'objectif<sup>28</sup>.

L'existentialisme athée rejète toute volonté subjective divine dépassant métaphysiquement l'homme. Celui-ci est son seul maître. Le jaillissement de l'univers observable, qui donne l'existant, s'est fait dans l'indifférence infinie de l'incommensurable absence éternelle, mais l'être existentialiste athée ne perd pas de temps à la contemplation de cette absence ; il est conscient, au départ, qu'elle *est* l'univers ; il ne s'arrête pas à l'effroi de l'éternité. Pour Jean-Paul Sartre, l'homme traverse l'existence ordinaire dans l'indifférence impersonnelle de la suite des événements. Cette certitude se reflète intensément dans le roman *La Nausée*<sup>29</sup> à travers les observations d'Antoine Roquentin, un écrivain apparemment chargé d'une recherche documentaire fort détaillée sur un obscur personnage historique.

*La Nausée* est le journal intime de Roquentin, journal dans lequel il note des réflexions intimes lors de ses déplacements dans des lieux d'habitude, à Bouville : dans sa chambre d'hôtel, à la bibliothèque municipale, dans un café sur la rue, au parc du jardin public. Ces réflexions rendent compte, au lecteur de ce journal, de ces "réveils" d'une lucidité croissante menant à la résignation à l'absurdité de l'existence que Roquentin appelle ses "Nausées".

---

<sup>28</sup> Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 31.

<sup>29</sup> *Idem*, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, 250 p.

Par exemple, ce passage significatif ou nous retrouvons Antoine Roquentin, assis sur un banc dans un parc, contemplant la racine d'un grand marronnier :

L'absurdité, ce n'était pas une idée dans ma tête, ni un souffle de voix, mais ce long serpent mort à mes pieds, ce serpent de bois. Serpent ou griffe ou racine ou serre de vautour, peu importe. Et sans rien formuler nettement, je comprenais que j'avais trouvé la clef de l'Existence, la clef de mes Nausées, de ma propre vie<sup>30</sup>.

Nous verrons, au chapitre premier de ce mémoire, la nature étrange de ce malaise vertigineux qui définit bien l'existentialisme de Sartre et à quel point le personnage de Roquentin rejoint, dans son errance à travers les jours ordinaires, celui de Thomas du roman *Aminadab*<sup>31</sup> de Maurice Blanchot.

Le choix d'Emmanuel Lévinas, dans la perspective d'élucidation de l'œuvre de Maurice Blanchot, était indispensable. Dans son article "Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement"<sup>32</sup>, Philippe Mesnard évoque quelques circonstances qui feront de Lévinas une figure essentielle de la vie de Blanchot et un ami personnel<sup>33</sup> et ce malgré ce qui les séparait au départ. "L'histoire et la littérature sont mêlés de façon singulière à son passé"<sup>34</sup>,

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>31</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1943, 227 p.

<sup>32</sup> Philippe Mesnard, "Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement", Paris, *L'infini*, novembre 1994, p. 103-128.

<sup>33</sup> Ce n'est pas tant l'étrange science de la littérature qui rapprochera Maurice Blanchot d'Emmanuel Lévinas, que ce désastre des temps modernes, l'Holocauste, qui sera, quelques années plus tard, l'aboutissement effroyable de la montée du nazisme en Allemagne qui avait eu lieu dans les années trente, désastre qui incitera Blanchot au retrait pour construire son œuvre littéraire. Nous y reviendrons au chapitre premier.

<sup>34</sup> "Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement", p. 111.

écrit Philippe Mesnard. Nous verrons comment, dans sa jeunesse, l'implication littéraire de Maurice Blanchot, pour des publications à l'idéologie d'extrême-droite, sera déterminante dans la décision de se réfugier hors du monde.

Ils [Maurice Blanchot et Emmanuel Lévinas] se rencontrent, en 1923, à Strasbourg où Blanchot poursuit des études de philosophie et de théologie. Emmanuel Lévinas (né le 12 janvier 1906 en Lituanie) est aussitôt témoin de l'engagement monarchiste de Blanchot. [...] L'influence de Lévinas est très importante et sa pensée philosophique est même déterminante - effet pervers d'une amitié agissant de façon souterraine<sup>35</sup>.

L'œuvre philosophique de Lévinas - œuvre s'imprégnant, à mon sens, d'une sagesse hébraïque multi-millénaire - fait de l'extériorité l'objet d'un émerveillement transcendant l'idée de Dieu et s'opposant dès lors absolument à l'athéisme sartrien. Pour Sartre, la liberté est une condition à laquelle nous ne pouvons échapper ; pour Lévinas, elle est une grâce permettant à l'être d'approcher l'intemporel. L'essai *Totalité et infini*<sup>36</sup> rend compte de cette distance difficilement franchissable, de Lévinas à l'existentialisme athée. Ce livre se veut une entreprise originale largement influencée, dans sa démarche formelle (comme ce fut le cas pour l'ouvrage *L'être et le néant* de Jean-Paul Sartre), des théories intuitives et phénoménologiques de Henri Bergson<sup>37</sup> et de Edmund Husserl<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, Paris, Bibliothèque générale française, 1971, 347 p.

<sup>37</sup> Henri Bergson : écrivain et philosophe français (1859-1941). Grande sommité mondiale de la philosophie moderne. Sa théorie principale accorde davantage, dans l'apprentissage des connaissances, la priorité à l'intuition qu'à l'intelligence. Entre autres œuvres : *Matière et mémoire* (1896) et *L'Évolution créatrice* (1907).

<sup>38</sup> Edmund Husserl : écrivain et philosophe allemand (1859-1938). Il est considéré comme le père de la phénoménologie. Entre autres œuvres : *Recherches logiques* (1900) et *Méditations cartésiennes* (1931).

Être à l'infini - l'infinition - signifie exister sans limites et, par conséquent, sous les espèces d'une origine, d'un commencement c'est-à-dire encore comme d'un étant. L'indétermination absolue de l'*il y a*<sup>39</sup> - d'un exister sans existants - est une négation incessante, à un degré infini et, par conséquent, une infinie limitation. Contre l'anarchie de l'*il y a*, se produit l'étant, sujet de ce qui peut arriver, origine et commencement, pouvoir. Sans l'origine tenant son identité de soi, l'infinition ne serait pas possible. Mais l'infinition se produit par l'étant qui ne s'empêtre pas dans l'être, qui peut prendre ses distances à l'égard de l'être, tout en restant lié à l'être ; autrement dit l'infinition se produit par l'étant qui existe en vérité. La distance à l'égard de l'être - par laquelle l'étant existe en vérité (où à l'infini), se produit comme temps et comme conscience ou encore comme anticipation du possible. À travers cette distance du temps, le définitif n'est pas définitif, l'être tout en étant, n'est pas encore, demeure en suspens et peut, à tout instant, commencer<sup>40</sup>.

Face à l'effroi du concept de l'"il y a", cette neutralité vertigineuse de l'absence absolue, le philosophe doit opposer, pour la défense du monde contre l'absurde, une subjectivité métaphysique prenant sa base dans la sagesse hébraïque, avec l'idée de Dieu. Mais la croyance en Dieu ne suffit pas à anihiler l'effroi de l'"il y a". "C'est parce que l'*il y a* nous tient totalement que nous ne pouvons pas prendre à la légère le néant et la mort et que nous tremblons devant eux<sup>41</sup>". L'écrivain ne peut éviter cet effroi que Lévinas nomme "il y a". L'imaginaire antérieur, qui délimite le lieu de l'avant-écriture, place l'écrivain devant le fait du risque de la néantisation

---

<sup>39</sup> Au sujet de ce concept de l'"il y a", Emmanuel Lévinas précise, en préface de son ouvrage *De l'existence à l'existant*, en page 10, la distance entre ce concept qui lui est personnel et celui de Martin Heidegger : "Terme foncièrement distinct du "es giebt" heideggerien. Il n'a jamais été ni la traduction, ni la démarque de l'expression allemande et de ses connotations d'abondance et de générosité".

<sup>40</sup> *Totalité et Infini*, p. 313.

<sup>41</sup> Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant* (1947), Paris, Vrin, 1993, p. 21.



des possibilités de l'œuvre, et par conséquent de l'urgence, de l'indispensable de l'affirmation de son être dans le monde, le seul espoir, pour lui, d'échapper à la terreur muette de l'absurde. Écrire devient, dans la recherche du sens dans le monde réel, dans l'espérance des significations heureuses, l'expérience de l'être qui cherche l'oubli de lui-même pour consigner davantage l'œuvre dans son histoire personnelle, l'histoire du monde. Maurice Blanchot écrit, en faisant référence à l'expérience de Rainer Maria Rilke : "Les souvenirs sont nécessaires, mais pour être oubliés, pour que, dans cet oubli, dans le silence d'une profonde métamorphose, naisse à la fin un mot, le premier mot d'un vers<sup>42</sup>". Et la naissance timide de ce premier mot, de ce premier vers, ne se fera que dans la proximité de l'œuvre, c'est-à-dire au moment où l'artiste éprouvera le vertige du silence absolu et universel, le mutisme de l'extérieur du monde, dans "la solitude essentielle", l'absence de l'autre. C'est dans cette proximité de l'œuvre, juste avant la délimitation de l'"espace littéraire", que s'épenchera, dans l'imaginaire antérieur, le lieu de l'avant-écriture.

---

<sup>42</sup> *L'espace littéraire*, p. 105.

## CHAPITRE PREMIER

### Une approche de l'œuvre de Maurice Blanchot

#### Le chemin difficile

Le véritable étrangeté de l'art manifeste sa présence à travers ce que j'appellerai le *chemin difficile*. Celui qui exclut l'artiste de la douceur de l'ignorance. Comment expliquer le ressentiment du chemin difficile ? Il faut bien commencer quelque part. Maurice Blanchot ouvre son essai *L'espace littéraire*<sup>1</sup> par le questionnement suivant : "Il semble que nous apprenions quelque chose sur l'art, quand nous éprouvons ce que voudrait désigner le mot solitude. De ce mot, on a fait un grand abus. Cependant, "être seul", qu'est-ce que cela signifie ? Quand est-on seul<sup>2</sup>?"

La solitude dans laquelle l'artiste doit s'épanouir pour faire œuvre est bien davantage que l'isolement, prescrit par le besoin de l'art, et qui est son éloignement de l'activité humaine pour être seul, ne pas subir la présence de l'*autre*.

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 376 p.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13.

La solitude de l'œuvre - l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire - nous découvre une solitude plus essentielle. Elle exclut l'isolement complaisant de l'individualisme, elle ignore la recherche de la différence ; le fait de soutenir un rapport viril dans une tâche qui couvre l'étendue maîtrisée du jour ne la dissipe pas. Celui qui écrit l'œuvre est mis à part, celui qui l'a écrite est congédié. Celui qui est congédié, en outre, ne le sait pas. Cette ignorance le préserve, le divertit en l'autorisant à persévérer<sup>3</sup>.

La "solitude plus essentielle" est l'ignorance de l'artiste du temps de l'émergence de son œuvre à la lumière. Et cette ignorance autorise l'espérance de la simple réalisation. En fait l'artiste, même s'il recherche d'abord la diversité des projets, ne rêve qu'à un seul, mais ce projet est inatteignable parce que voué à la démesure de l'abstraction. L'imaginaire antérieur ne peut révéler purement la forme ; l'artiste ne réussit à extraire, dans l'approche de l'imaginaire antérieur, que le pressentiment de l'œuvre, mais ce pressentiment, ce soupçon de la réalisation, aura l'avantage de rassurer son créateur sur la justesse de son entreprise. Congédié par l'œuvre sans le savoir, il aura toujours l'espérance de la continuité, celle de cette œuvre totale, franche dans la révélation au jour qui prendra corps finalement dans des œuvres distinctes vouées à une finition raisonnable, approximative. Ce travail gigantesque se manifeste après que le regard d'Orphée se soit levé vers Eurydice. L'œuvre ramène l'artiste à la tâche, et le langage pur jaillit de l'imaginaire antérieur.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

Dans le livre *L'Ombilic des Limbes*<sup>4</sup>, le poète Antonin Artaud<sup>5</sup> exprime ce jaillissement dans le poème suivant :

Dans la lumière de l'évidence et de la réalité du cerveau,  
 au point où le monde devient sonore et résistant en nous,  
 avec les yeux de qui sent en soi se refaire les choses, de qui  
 s'attache et se fixe sur une nouvelle réalité<sup>6</sup>.

Cette “lumière de l'évidence” et cette “réalité du cerveau” suggérées par Artaud sont l'affirmation de l'effroi du poète dans le vertige de l'écoute du langage pur. Ce vertige est la seule possibilité de l'approche de l'imaginaire antérieur. Voilà le *cheminement* du chemin difficile.

### ***Aminadab : l'irrationnel dans l'œuvre de Maurice Blanchot***

L'écriture de Maurice Blanchot, romanesque ou théorique, évoque ce que l'être peut éprouver de l'irrationnel dans l'existence ordinaire en révélant le non-familier à même le familier. Et l'irrationnel de cette œuvre renvoie presque toujours son lecteur une prodigieuse fin de non-recevoir.

---

<sup>4</sup> Antonin Artaud, *L'Ombilic des Limbes* (1927), Paris, Gallimard, 1968, 252 p.

<sup>5</sup> Antonin Artaud : poète français (1896-1948). Il a pris part, un temps, au mouvement surréaliste. Entre autres œuvres : le recueil *L'Ombilic des Limbes* (1927) ; l'ouvrage *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 175.

De même que toute œuvre forte, nous enlève à nous-mêmes, à l'habitude de notre force, nous rend faibles et comme anéantis, de même elle n'est pas forte au regard de ce qu'elle est, elle est sans pouvoir, impuissante, non pas qu'elle soit le simple revers des formes variées de la possibilité, mais parce qu'elle désigne une région où l'impossibilité n'est plus privation, mais affirmation<sup>7</sup>.

L'œuvre de Blanchot, dans le roman, le récit ou l'essai, dépasse la nostalgie primitive de l'homme pour aller à la recherche d'une nostalgie autre, celle de l'absence énigmatique des événements, dans des secteurs sans mesure, plongeant l'écrivain dans le drame des illusions perdues pour toujours. Dans le roman *Aminadab*<sup>8</sup>, Maurice Blanchot exprime incontestablement cet état de chose. Comment le décrire ? À tous ceux qui veulent réellement saisir toute la portée du silence du monde et de "la solitude essentielle"<sup>9</sup> dans le cheminement fiévreux d'une errance qui semble éternelle dans des lieux démesurés, hors le temps et l'espace. Les personnages blanchotiens semblent incarner cet aspect indicible de nous-mêmes qui serait l'acceptation silencieuse, collective, de l'indifférence quant à la prise en charge de notre destin universel. Il est vrai que ce destin est étourdissant d'angoisse. Quoi de plus terrible que ce qui échappe à l'entendement ? Même si nous souhaitons constamment interroger l'irrationnel, nous dévions inévitablement vers les activités des jours ordinaires plus immédiates, plus impératives - plus rassurantes - et nous oublions continuellement l'essentiel de ce questionnement ; en somme, nous errons. Ainsi quand Françoise Collin interroge la validité humaine des personnages de Maurice Blanchot :

---

<sup>7</sup> *L'espace littéraire*, p. 296.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942, 227 p.

<sup>9</sup> Voir dans "Introduction" en page 7 : note 10 en bas de page.

Les personnages sont en effet dénués le plus souvent non seulement de caractère mais aussi de conduites, si par conduite on entend la continuité d'un projet. Leurs positions sont à ce point imprécises qu'elles en deviennent interchangeable. Pourtant leur réalité fictive est oppressante : ils errent, comme indéfinis, sans avoir l'ubiquité volatile des esprits ; incorporels, ils déploient l'immense étendue de la chair. Leurs rapports sont à l'image de leur être, à la foi inconstants et violents, faits de frôlements et d'affrontements soudains qui les précipitent l'un contre l'autre. Dans un univers de clair-obscur leurs états ont de quoi surprendre et susciter la curiosité du lecteur<sup>10</sup>.

Le thème de *Aminadab* illustre bien "cet univers de clair-obscur". Un jeune homme, Thomas, venu de nulle part, se retrouve sur l'avenue d'un village entre ce qui semble être, d'un côté, une boutique, et de l'autre, un immeuble de pension. Aucun motif précis ne semble avoir amené Thomas en ce lieu. Il veut se reposer d'une journée qui fut probablement épuisante, mais de laquelle nous ne saurons rien. Il est d'abord interpellé par un homme qui balaie devant la boutique dont il est apparemment le propriétaire, et est invité à y entrer. Cette invitation courtoise, qui a presque forme d'un ordre, suggère le départ d'un parcours initiatique. " - Entrez, dit-il tandis que son bras se tendait vers la porte et indiquait le chemin à suivre<sup>11</sup>". Choqué par l'attitude de l'homme qui, par méfiance pour l'étranger, refusera de lui serrer la main - un affront bien occidental, lourd de sens et difficile à accepter - Thomas choisira de traverser la rue pour se rendre vers l'immeuble.

---

<sup>10</sup> Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971, p. 83.

<sup>11</sup> *Aminadab*, p. 7.

Plus tard, après avoir sombré dans un étrange sommeil dans l'entrée de cet immeuble, il fera face, à son réveil, à un gardien qui pourrait bien être encore une fois le boutiquier, mais avec un visage et un aspect différents. Comme si ce personnage avait le pouvoir de se fondre pour personnifier les choix de Thomas sur la direction à prendre, et ne lui en laissant aucun. “Quoi, se dit-il [Thomas], est-ce là l'homme qu'on m'envoie<sup>12</sup>”? On entrevoit, au fil de la description, une forme de permanente immobilité de l'ordinaire des choses venant des fenêtres ouvertes, révélant alors une indistincte solennité temporelle des lieux : l'aspect d'une magnificence piétinée et poussiéreuse dans laquelle Thomas perçoit peut-être une espérance nouvelle.

Le personnage de Thomas est, à lui seul, une énigme. Maurice Blanchot en avait déjà fait le héros de son premier roman *Thomas L'Obscur*<sup>13</sup>. Apôtre de Jésus-Christ, dans la tradition chrétienne, Thomas incarne l'incrédule universel. Le nom de “Thomas” signifie, en vieil araméen, le “Toma' ”, le “jumeau<sup>14</sup>”. Blanchot aurait-il voulu en faire le jumeau de tous les hommes ? Dans tous les cas, il semblerait que Thomas soit l'extension confuse d'une humanité qui a pris une direction décisive vers l'indéterminé, l'immeuble de pension. Maurice Blanchot reconstruit, en somme, un monde de toutes pièces, un monde étrange qui affirme le renoncement intime aux idéaux universels.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>13</sup> Maurice Blanchot, *Thomas L'Obscur* (seconde version), Paris, Gallimard, 1950, 137 p.

<sup>14</sup> Odelain O. et R. Séguineau, *Dictionnaire des noms propres de la Bible*, Paris, Cerf / Desclée de Brouwer, 1978, p. 24.

Thomas parcourt des espaces qui semblent devenir plus immenses et plus isolés de l'extérieur d'où il est venu. Les locataires sont des êtres singuliers exclus de la temporalité familière, et dont le comportement relève de l'irréalité du songe. Au détour d'un passage, Thomas rencontre un homme corpulent, Dom, qui, sans donner d'explications, lui passe au poignet le bracelet d'une paire de menottes, l'attachant ainsi solidement à lui. Thomas sera forcé à vivre son étrange aventure enchaîné à cet homme pendant un certain temps.

Thomas ouvrit la porte et surprit l'homme au moment où celui-ci se baissait pour ramasser les instruments de fer qui lui avaient échappé. C'était un solide gaillard, encore jeune et l'air avantageux. Il parut mécontent et, avec des gestes vifs et adroits, il entoura les poignets de Thomas qui se trouvèrent retenus dans des menottes. Thomas eut un sentiment désagréable en éprouvant le contact froid de l'acier contre sa peau, mais il ne fit aucune résistance. "Cela devait arriver", se dit-il.[...]

L'une de ses mains était liée au poignet gauche du nouveau venu qui le tirait en avant sans précaution. Après quelques pas d'une démarche saccadée, le couloir se resserra et il ne fut plus possible d'avancer. "Voilà, songea Thomas, une halte pendant laquelle je vais interroger mon compagnon<sup>15</sup>".

Maurice Blanchot ne donne pas d'explications sur ce geste qui entretient, par son grotesque, le mystère de la présence de Thomas dans ces murs. La description du tatouage facial de Dom - en fait un autre portrait de lui-même doublant son propre visage - surprend le lecteur par l'évidence de la simultanéité de l'apparition des traits, naturels ou tatoués.

---

<sup>15</sup> *Aminadab*, p. 25.



Il y avait dans le dessin d'énormes erreurs - par exemple, les yeux n'étaient pas pareils et l'un, celui qui était en dessous de l'œil droit, semblait embryonnaire, tandis que l'autre s'épanouissait sur la portion gauche du front d'une manière exagérée - mais on était touchés par une grande impression de vie. Ce second visage ne se superposait pas au premier, loin de là<sup>16</sup>.

De par leur attitude commune, les locataires se ressemblent tous et leurs discours souvent échevelés et lancinants, cohérents dans l'absurde, annoncent un désespoir complexe. Ainsi quand Thomas échoue, au hasard, dans une salle qui tient lieu de réfectoire, il est invité par un valet à prendre place à une table. Il se fait alors aborder par un jeune homme, Jérôme, un locataire de l'immeuble. Thomas n'a pas cherché à entamer la conversation et le manque de réponses à l'étrangeté des lieux ne semble pas l'inquiéter, mais les locataires s'empressent toujours de lui donner une foule de précisions sur les habitudes de la maison, des anecdotes énigmatiques qui, si elles ressemblent à la réalité, ne peuvent lui appartenir. Thomas, en tant que nouveau locataire, n'est pas seulement perçu par les autres comme un étranger ignorant les usages communs ; il est l'intrus venu d'un monde qui s'est volatilisé dans l'oubli pour apparemment prendre part à une réclusion communautaire et entendue, délimitant un *autre* monde où une humanité spectrale vit dans une incommensurable indétermination. Il est un non-initié et les membres du personnel ou les locataires font preuve, à son égard, d'un souci de l'aider empreint d'une bouffonnerie étrangement distinguée, et avec les paroles appropriées. Aussi lorsque Jérôme, le voisin de table, fait connaissance avec Thomas, que celui-ci, toujours peu loquace, se voit forcé de lui demander certains renseignements relatifs à la maison, le jeune

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 27.

homme se lance alors dans une longue explication serrée - interrompue quelquefois par Thomas pour des éclaircissements sur un point ou un autre - tenant sur vingt-sept pages du roman. Jérôme raconte simplement à Thomas des faits survenus dans l'immeuble. Dans la réalité, ces faits seraient anodins ; ils n'auraient pour suite que les simples commérages de pension. Mais dans le roman de Maurice Blanchot, dans la bouche de Jérôme, ils deviennent de véritables contes fantastiques, des mythes terrifiants à l'inexplicable persistant, dans une mémoire collective privée éternellement d'affirmation dans l'Histoire.

Thomas le bouscula en tournant carrément son fauteuil.

- Maintenant nous pouvons parler, dit le voisin. Je m'appelle Jérôme, mon compagnon [le domestique ayant amené Thomas à la table de Jérôme] est Joseph. Vous êtes nouveau venu ? demanda-t-il. [...]

- Par conséquent, continua-t-il, vous êtes ignorant des choses d'ici et vous avez tendance à juger sévèrement ce que vous voyez. Tous les débutants sont ainsi. Comment pourraient-ils mettre les pieds dans cette maison obscure et mal tenue sans avoir une fâcheuse impression ? Il n'y a pour eux que des motifs de se plaindre, et quels motifs ! Connaissent-ils seulement la chambre où ils habitent ? À peine s'y sont-ils établis qu'on les force à déménager. Nous avons coutume de dire que les locataires sont d'éternels vagabonds qui ignorent même leur chemin<sup>17</sup>.

Les occupants de l'immeuble, membres de cette communauté spectrale, ignorent l'attachement émotionnel à la personne ou au lieu. Contraints d'exister dans un manque suprême d'orientation idéologique et métaphysique, ils doivent composer avec les préoccupations ineptes de leurs jours. Jérôme, apparemment, connaît bien l'histoire de la maison et ses

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

rumeurs étranges ; sa communauté vit dans un sursis qui ne lui a jamais été accordé et qui ne connaîtra probablement jamais d'arrêt. Le récit de Jérôme dénonce l'existence d'un fantastique imbroglio interne qui pourrait être à l'échelle d'un monde, mais qui ne concerne que la vie dans l'immeuble, le faisant paraître curieusement incongru et irréel. Cette confusion ne rend que plus opaque le mystère entourant les activités des domestiques.

Ceux-ci s'apparentent davantage à une inquiétante police secrète qu'à un simple groupe de travailleurs chargés de la maintenance intérieure. Les locataires semblent être témoins d'activités étranges dépassant leur compréhension et une infranchissable différence de nature humaine les séparent des domestiques qui sont, pour eux, des êtres fabuleux capables d'une négligence et d'une efficacité surnaturelles. Les domestiques restent absents durant des heures qui deviennent, par le jeu de l'intrigue, des années, voire des siècles. Ils se manifestent, un jour, par la constatation d'un locataire de travaux de nettoyage faits chez lui, travaux qui tiennent alors, pour l'ensemble des pensionnaires, à de véritables prodiges dont ils ressassent les précisions durant des heures qui deviennent également, par la persistance de l'étrangeté, des années et des siècles. Tout cela sème dans la communauté un émoi immense qui ne s'amenuise jamais, devenant l'art de vivre des gens de l'immeuble. Lorsque Jérôme fait allusion, par exemple, à une réunion d'urgence des occupants de la maison organisée, un jour, dans le but de faire la lumière sur le cas de locataires qui, à la suite d'initiatives inattendues de la part des domestiques - nettoyages de chambres, rangements divers - initiatives souvent sans lendemain, avaient entrepris de s'acquitter eux-mêmes des travaux ménagers. Dans la vie réelle, une telle

attitude serait évidemment de la simple solidarité envers ces pairs, mais dans ce roman, c'est là un comportement qui semble violer un ordre naturel des choses ayant la valeur du sacré : la négligence du travail, la malpropreté des lieux. Ce sacré n'a qu'une origine effacée et lointaine qui décourage, par son inaccessibilité, le plus décidé des locataires voulant porter plainte.

Chacun se regardait fiévreusement. On eût dit que quelque chose d'inouï allait s'accomplir. Quelques-uns tremblaient. N'avaient-ils pas donné leur approbation à une action sacrilège, à une sorte de honteuse parodie dont ils pouvaient être châtiés ? On dut les réconforter par des breuvages. Puis on lut un serment par lequel chaque locataire s'engageait à ne pas attribuer au personnel les services dont il bénéficierait et à ne jamais révéler, s'il venait à l'apprendre, le nom des personnes suppléantes. On prêta serment. On éteignit les lumières et on se retira dans la nuit, c'était vraiment la nuit, car qu'allait-il advenir d'une entreprise aussi audacieuse et aussi contraire aux usages<sup>18</sup>?

Dans ce monde intérieur, le mystère de l'existence renvoie à quelque chose d'absolument différent de celui d'un quelconque mysticisme. Il ne fait pas référence, par exemple, à l'énigme d'une autre vie après la mort ; il fait, simplement et vertigineusement, jaillir le non-familier du familier.

Certains crurent de bonne foi que les domestiques, frappés dans leur amour-propre par la nouvelle attitude des locataires qui leur était un reproche et un blâme, avaient résolu de reprendre leur service et, du moins dans une certaine mesure, de remplir leurs obligations. On cita des manifestations singulières. Quelques-uns prétendirent avoir vu, par ces soupiraux qu'on a percés dans quelques chambres, des personnes grandes et fortes allumer les fourneaux du sous-sol et préparer des repas dont, il est vrai, on ne goûta jamais. Or, en principe, les sous-sols étaient abandonnés et l'accès en était très difficile<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>19</sup> *Idem.*

Les événements relèvent toujours de la rumeur lointaine et ancienne qui ne trouve jamais la stabilité de la vérification formelle. Les locataires ne vivent que dans l'incertitude de ces rumeurs. Cette incertitude se transforme en effroi quand ils envisagent la véritable connaissance de la profondeur des échos mythiques de leur monde. Jérôme poursuit son récit avec une méthodicit  nerveuse, révélant à Thomas ces mythes imprégnés à la fois de fantastique et de bêtise.

De plus, la précaution qu'on avait prise de laisser le service anonyme, fut une source d'équivoques et de superstitions. Alors qu'au début on ne pouvait pas ne pas reconnaître les hommes qui prêtaient leur concours, on ne sut bientôt plus, à mesure qu'une plus grande masse participait à cette œuvre, si réellement quelques vrais domestiques ne s'étaient pas glissés parmi leurs remplaçants et, soit pour les surveiller, soit peut-être pour ruiner leur effort, ne collaboraient pas avec eux. Comme cela n'était pas invraisemblable, on ne put s'empêcher de le croire<sup>20</sup>.

Les domestiques deviennent, pour les locataires, des êtres effrayants, d humanis s, ayant subi des métamorphoses les éloignant de notre espèce. Les étages de l'immeuble deviennent des lieux frappés par l'interdiction de s'y rendre et d'y séjourner, ce qui fait de ces lieux l'objet de rumeurs passionnées nourrissant une tradition séculaire dont les échos se répercuteront durant des lustres dans la communauté. Ces appartements sont, pour les locataires, la seule perspective d'un forme d'au-delà où l'être pourrait avoir droit au repos après l'errance d'une vie.

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 94.

Il ne nous était pas permis d'aller et de venir ailleurs que sur le plan où notre domicile nous avait fixés. Monter ou descendre nous était défendu. Pratiquement, néanmoins, les coutumes avaient autorisé certaines licences. Comme la jouissance des salles de réunion nous était reconnue et, que ces salles se trouvent presque toutes au rez-de-chaussée, il n'était personne qui n'eût accès à cet étage<sup>21</sup>.

La communauté de l'immeuble subit une réglementation arbitraire imposée par une autorité invisible qui n'a aucun lieu d'opération précis. Les locataires ne peuvent s'en remettre à personne et personne ne semble, d'ailleurs, appartenir à un quelconque groupe d'autorité dûment nommé pour prendre en main la direction de l'immeuble. Les lieux sont interdits à cause d'une loi qui est à la fois absolue et douteuse par l'imprécision de son origine.

Le sous-sol avait en effet, et il a toujours, une mauvaise réputation. [...]

Du reste, nous n'étions pas formellement tenus à l'écart des sous-sols, et l'existence des cuisines, bien qu'elles fussent depuis longtemps abandonnées, nous laissait la liberté de nous y rendre, droit dont quelques-uns usèrent, comme je vous l'ai dit, dans des conditions qui n'augmentèrent pas notre désir de les imiter. Mais il en allait tout autrement des étages supérieurs. L'interdiction les visait tout spécialement et au fond ne visait qu'eux. Nous en étions bannis à jamais. Étrange interdiction. Sans doute, mais au fond elle ne nous paraissait pas étrange<sup>22</sup>.

La promulgation de cette interdiction remonte à l'immémorial d'un monde claustrophile ayant cultivé depuis longtemps ses propres mythes, infranchissables par tout rationalisme. Les appartements supérieurs sont

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 99.

l'inaccessible espérance accordant la possibilité d'une intervention venant d'êtres d'essence divine.

Quelquefois, nous nous arrêtons devant cet escalier et nous regardions. Mais cela même était-il permis ? Avions-nous le droit de lever les yeux ? Le point où atteint la vue, l'imagination l'a déjà dépassé, et notre imagination ne cessait de faire l'effort pour monter de plus en plus haut. [...] On pouvait donc croire que certains locataires qui prenaient part aux manifestations communes - voyez comme nous sommes nombreux, comment nous connaître tous ? - étaient de ces privilégiés et il ne nous restait qu'à les découvrir et à les interroger. Naturellement, plusieurs tentèrent de se faire passer pour ceux que nous appelions les inconnus. Mais on les démasqua vite. En même temps, quoique que ce procédé nous répugnât, nous surveillâmes discrètement l'escalier pour voir si parfois quelqu'un descendait. Personne ne descendait jamais. À la vérité, était-ce une preuve ? Notre surveillance n'était pas complète, nous tremblions trop, dès que nous entendions un bruit soit ici soit là, nous disparaissions et c'était juste à cet instant que la surveillance eût été nécessaire. Bref, nous dûmes nous en tenir aux récits qui avaient cours sur le mystère des étages supérieurs et qui, sans qu'on sût pourquoi, semblaient incroyables à tout le monde<sup>23</sup>.

Les étages supérieurs ne peuvent en rien ressembler à ceux d'en bas. C'est là une certitude peu valable favorisant la création d'une légende obscure promise à l'éternité et racontée d'une génération à l'autre. Ces étages sont farouchement défendus par les ténèbres volontaires de ce qui ne peut être ramené à la lumière. L'homme ne pourrait séjourner dans les parages de ces ténèbres, tout comme le poète ne peut séjourner auprès de l'œuvre.

On disait que les appartements supérieurs étaient infiniment plus beaux, mieux meublés que les nôtres et que l'interdiction de les visiter

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

répondait au désir de ne pas attirer trop de locataires et de ne pas rendre jaloux ceux qui ne pouvaient les habiter. On disait que ces appartements étaient réservés à des savants qui avaient besoin pour leurs études de silence et de calme. [...] On disait aussi que les appartements n'existaient pas, que les étages n'existaient pas, que seule la façade masquait le vide, la maison n'ayant jamais pu être achevée et ne devant l'être que beaucoup plus tard, lorsque, après des années et des années d'ignorance, les locataires comprendraient enfin la vérité. C'est de cette vérité que nous nous crûmes désignés pour être les dépositaires. Extraordinaire et ridicule orgueil<sup>24</sup>.

Le récit de Jérôme laisse ressortir la nostalgie éteinte d'un temps prodigieusement ancien dans lequel se perd la clarté bienheureuse d'un monde disparu, oublié dans une nuit vide ne laissant aux êtres, rêvant de son passage, que la tristesse vaine d'une possible évocation. Ces étages supérieurs exercent sur les locataires une fascination folle comparable à celle que pourrait susciter l'au-delà de la vie terrestre. Ainsi lorsque Jérôme raconte à Thomas le jour fatidique où des locataires firent face à un groupe de volontaires - volontaires chargés de rénover la maison dans le but à peine avoué de donner corps aux espérances de la communauté - décidés à briser la loi, et de monter vers ces étages interdits.

“Insensés, s'écrièrent nos chefs. Quelle folie vous saisit ? Voulez-vous donc réduire à néant tous nos efforts et vous anéantir vous-mêmes ? Tous ceux qui sortiront de cette salle seront châtiés, et ce châtiment les exclura désormais du travail commun”. Mais ces exhortations et ces menaces qui leur faisaient craindre d'être privés des espoirs qui les stimulaient si fort, ne firent qu'augmenter leur colère et ils s'ébranlèrent pour exécuter leur détestable projet. Alors, déjà vaincus, nous nous mîmes à les supplier en leur représentant leur faute et leur imprudence ; égarés nous aussi, nous en vîmes à leur rappeler l'interdiction du contrat et nous leur décrivîmes les terribles dangers

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 100-101.



que la tradition attachait à ces lieux inconnus. Souvenirs ridicules. Nous avons tout fait pour détruire ces légendes et rendre innocentes ces superstitions<sup>25</sup>.

En passant outre à l'interdiction frappant les étages supérieurs, les locataires rebelles enfreignaient un commandement absolu relevant d'une puissance sans nom et désobéir à ce commandement était l'impensable même. L'homme ne pouvait regarder cette puissance en face comme le poète ne peut envisager l'imaginaire antérieur. Les locataires semblent issus d'un dieu qui les a projetés loin de son regard, dans un monde où ils ne peuvent attendre une réponse définitive à la raison inconnue de leur présence dans le lieu de leur seule réalité : l'immeuble. À la manière de l'humanité errant sur terre et n'ayant que de faibles repères dans son univers observable, ils n'ont d'autre choix que de simplement exister en attendant une révélation extraordinaire venant de très haut. Une fois le commandement enfreint et les rebelles disparus dans l'obscurité ascendante de l'escalier menant aux étages supérieurs, un silence suggérant la mort pèsera durant un temps indéfinissablement long.

Fait étrange, il semblait que le bruit vînt d'en bas, du sous-sol ou d'un lieu plus caché encore. On eût dit que dans les fondations de la maison s'éveillait une voix qui sans colère, avec une terrible et juste gravité, annonçait notre malheur à tous. Mais nous eûmes à peine le temps de nous interroger du regard. Au-dessus de nos têtes, des craquements, des bruits tantôt assourdis tantôt éclatants, un frissonnement de poutres et de planches se faisaient entendre. Eh ! quoi, sur nos têtes ? Et pourtant au-dessus de nous s'étendaient les chambres et les locaux du premier étage que nul mystère ne semblait toucher<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 103.

L'effroi collectif décrit à Thomas par Jérôme se rapporte évidemment à l'inexpliqué de notre propre existence. Les locataires sont le jeu de forces mystérieuses les dépassant totalement et les liant à une condition funeste commune. Ces forces omnipotentes évoqueraient simplement celles de la nature contre lesquelles l'homme n'a que des possibilités d'interventions limitées, en l'occurrence le divin. Un jour, lorsque les locataires terrifiés entendent des plaintes venant de l'obscurité de la maison :

Cependant, ces cris nous réveillèrent et nous nous précipitâmes vers la porte. À peine l'eûmes-nous ouverte qu'un véritable tremblement secoua l'édifice et qu'au milieu d'un tumulte assourdissant une partie du plafond de la salle s'écroula, ensevelissant nos amis, nos chefs et le meilleur de notre œuvre. De tels instants paraissent aujourd'hui incroyables. Ceux d'entre nous qui n'étaient pas blessés étaient plus à plaindre encore que les mourants. Alors que les agonisants frappés au sommet de leurs rêves croyaient voir briller parmi les ombres l'œuvre pour laquelle ils succombaient, nous autres ne percevions que le châtement, châtement d'autant plus insupportable que nous ignorions comment il nous avait frappés et que nous ne pouvions que l'attribuer qu'à des puissances obscures, à des maîtres invisibles, à la loi qui nous punissait parce que nous l'avions offensée<sup>27</sup>.

Les locataires sont donc, comme l'espèce humaine entière, des êtres dépourvus de toute connaissance renvoyant à une possibilité d'interprétation achevée de la raison de leur condition. Dans le lieu où ils vivent, ils n'ont pour repères que des indices les menant à l'obstacle insurmontable du surnaturel. Les pièces accessibles de la maison sont la seule réalité expérimentable pour Jérôme et ses compagnons d'infortune. Ces pièces,

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 104.

comme notre univers observable, sont le seul espace où les raisonnements peuvent se rencontrer et les hypothèses prendre forme. Certains locataires mourants, victimes de l'écroulement, se relèvent mûs mystérieusement par une force que Jérôme ne peut décrire à Thomas. Ils sont apparemment décidés à quitter la maison pour refaire leur vie à l'extérieur, comme on le dirait de gens voulant s'exiler d'une patrie meurtrie pour gagner un pays nouveau où ils pourraient trouver le bonheur et mettre ainsi fin à une errance jusque-là ininterrompue.

Bien que leurs traits fussent restés les mêmes, ils [les locataires] se ressemblaient déjà tous et ils ne ressemblaient plus à nous. Une sorte de beauté les ravageait. Leurs yeux qui paraissaient fatigués par la lumière d'ici, avaient un éclat que je regardais avec honte. Leurs joues portaient des couleurs nouvelles qui attiraient et repoussaient. La vie, la joie semblaient les baigner et cependant c'est le désespoir qu'exprimait leur moindre geste. Je me jetai à leurs pieds, j'appelai les autres locataires et, tous, nous les supplîâmes de renoncer à leurs projets. Quelques-uns comprirent nos prières et fondirent en larmes. [...] Leur cœur ne suffisait plus à les attacher à nous. Ils partaient donc, ils quittaient la maison. Projet inouï. Qu'espéraient-ils trouver au dehors, que voulaient-ils ? La paix, une vie nouvelle ? Mais non, rien de tout cela ne pouvait être donné<sup>28</sup>.

Le récit de Jérôme, par ses rebondissements énigmatiques, épiques, semble donner la voix à un universel cloisonné qui ne serait que le reflet douloureusement simplifié de l'universel réel et entier de l'humanité. Comment ne pas observer les similitudes de l'errance des locataires, à travers l'immeuble, avec la nôtre à travers un univers qui ne nous est que

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 107.

partiellement révélé ? La maison est la patrie d'émergence d'un peuple ; l'extérieur, en ce cas, serait l'exil temporaire ou le bannissement définitif.

Nous dûmes les renvoyer [les locataires exilés] dans les sous-sols en barricadant nos portes. Nous poussions des cris pour les effrayer. Nous les entendions gémir, et ces gémissements excitaient notre haine. "Partez, leur disions-nous, allez vers ce soleil que vous aimez, consolez-vous auprès d'amis qui ne seront jamais les nôtres. La maison vous est à jamais fermée." Comme ils ne nous comprenaient pas, notre voix qui était comme la voix de la demeure les attirait plus qu'elle ne les éloignait. Ils revenaient pleurer sur le balcon, ils erraient comme des ombres autour de l'enclos où ils ne pouvaient entrer. Il fallut user de la force. Un soir, nous cessâmes de les entendre. Ils avaient dû terminer les escaliers extérieurs que nous n'avions pas voulu les aider à construire, car l'air froid du dehors nous empêchait d'aller jusque-là. Ils partirent donc ou plutôt ils ne furent plus présents pour nous<sup>29</sup>.

L'immeuble, dans ce cas, est la seule patrie où les locataires peuvent vivre en ne désespérant pas de voir, un jour, leur sort commun devenir meilleur. Dehors, tout est effrayant et il est impensable pour eux d'y séjourner : là est le malheur du déracinement et de l'errance éternelle. Les murs de l'immeuble leur assurent le sens d'un monde dans lequel des instances supérieures indéfinies veillent sur eux, même si cette prise en charge anonyme est la source de leurs craintes les plus vives. Les domestiques, bien que peu disponibles et fort enclins à s'évanouir dans l'ombre des couloirs, réapparaissent subitement là où ils ne sont pas attendus.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 109.

- Non, dit le jeune homme [Jérôme] en se répondant gravement à lui-même, nous ne saurions nous en passer ; aussi les domestiques sont-ils nombreux.

- Toujours invisibles, bien entendu, dit Thomas.

- Invisibles ? reprit le jeune homme d'un air attristé, invisibles ? Vous avez beau être un nouveau venu, vous avez tout de même pu faire quelques observations. Vous pouvez donc me répondre. Eh bien, connaissez-vous un immeuble où l'on rencontre plus souvent le personnel ? À chaque pas, un valet. Derrière toutes les portes, une servante. Si on élève la voix pour demander quelque chose, le domestique est déjà là. C'est même insupportable. Ils sont partout, on ne voit qu'eux. Service discret, lit-on sur un prospectus. Quelle plaisanterie ! Le service est accablant.

- Tout a donc bien changé, dit Thomas, depuis les incidents dont vous m'avez fait le récit.

Le jeune homme le regarda avec lassitude.

- Tout a changé si vous voulez, dit-il. Mais à mon avis rien n'a vraiment changé. Comment pourrait-il y avoir ici un vrai changement ? Le règlement ne le permet pas, la maison est intangible. Ce sont les jeunes locataires qui ne voient que l'apparence et qui croient le monde bouleversé dès qu'on a déplacé un meuble. Les locataires plus âgés savent que finalement tout est toujours comme avant<sup>30</sup>.

Comme dans la vie réelle, seule la génération nouvelle d'une nation ranime la flamme de l'espoir d'un avenir plus radieux ; la désillusion étant toujours pour plus tard. Les pièces dans lesquelles entre Thomas semblent se dérober derrière lui à la manière d'hallucinations fugitives. Dans l'immeuble, Thomas erre de chambre en chambre comme s'il passait dans différents mondes ouverts, mais ne s'interpénétrant pas ; des lieux qui sont des étapes significatives, dans l'absurde, durant sa longue marche. Thomas est Maurice Blanchot, à la fois celui qui écrit et celui qui s'incarne dans le texte.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 110.

Blanchot est cet être qui erre dans les couloirs de la grande maison, le schéma de sa propre angoisse, tout en ayant la certitude de s'y retrouver grâce à des guides avec lesquels il semble s'entretenir dans son œuvre, et dont il est le seul à connaître le langage. Les êtres des lieux représentent probablement des figures de sa vie qui se sont absentées au fil du temps, comme il s'est lui-même absenté du monde pour ne lui transmettre que des pages écrites. Les locataires de l'immeuble sont ces figures un moment présentes qui s'estompent par la suite pour laisser place à un ensemble anonyme et bruyant noyé dans une ombre épaisse jaillissant constamment des murs. Vers la fin du roman, quand Thomas retrouve Dom, son premier compagnon perdu au cours de son errance, celui-ci lui rend compte d'un lieu souterrain à la grande maison qui demeure une énigme pour les locataires qui ne s'y sont pas encore aventurés, et semblant être le refuge ultime de ceux ayant choisi de disparaître pour toujours du monde, pour des raisons à jamais obscures aux non-initiés. Un lieu surveillé par un gardien vigilant : Aminadab.

Vous ne sauriez imaginer comme le contraste avec la vie de la maison est surprenant. Ce sont deux genres d'existence si opposés que l'un peut se comparer avec la vie, l'autre étant à peine plus désirable que la mort. Là-bas, les locataires cessent de dépendre du règlement dont la puissance, déjà affaiblie dès que l'on approche de la grande porte, est tout à fait suspendue lorsqu'on a franchi le seuil. Cette grande porte, contrairement à son nom, n'est qu'une barrière faite de quelques morceaux de bois et d'un peu de treillage. Mais c'est contre elle que vient se briser la force des coutumes, et l'imagination des locataires la voit comme une immense porte cochère, flanquée de part et d'autre de tours et de pont-levis et gardée par un homme qu'ils appellent Aminadab<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 212-213.

Dans la tradition biblique, le nom d’“Aminadab” - nom qui signifie en hébreux “mon peuple est généreux” - est celui d’un descendant de la tribu de Juda, fils d’Esrom<sup>32</sup> et dont descend Jésus-Christ lui-même. Aminadab est un personnage très discret dans l’histoire judéo-chrétienne. Cet effacement a un lien fort significatif avec celui du personnage du roman dont on ne sait presque rien. L’errance de Thomas est forcément liée à celle, à la fois historique et mythique, du peuple juif, qui débuta lors de la Grande Diaspora (la “dispersion”) qui fut décidée après l’échec de la révolte nationaliste, en l’an 132 de notre ère, contre l’empereur Hadrien<sup>33</sup>. Cette errance, nous le savons par l’histoire, devait durer bien longtemps, précisément jusqu’à la reconstruction de l’état d’Israël, en 1948.

L’errance de Thomas est liée à l’espérance de la promesse d’une patrie définitivement bienheureuse qui ne se voit toujours que de loin. Comme l’écrit Françoise Collin :

Si le peuple juif peut être dit ainsi peuple de Dieu c’est dans la mesure où il dessine Dieu avec ses pas dans la poussière du sable, par son errance. La prophétie n’est pas l’annonce d’un événement, mais l’ouverture, dans tout événement, d’un toujours à venir, qui n’est pas avenir, qui n’a pas de lieu, et, à la limite, qui n’a pas lieu. La terre promise est le mouvement de la promesse<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Les références sont présentes, entre autres, dans le *Livre des Nombres*, au chapitre 2, aux versets 3 à 8 et dans l’*Évangile selon Saint-Mathieu*, au chapitre 1, au verset 4.

<sup>33</sup> Hadrien (Publius Aelius Adrianus) : empereur romain (76-138). Il est reconnu pour avoir fait échec à la révolte, en Palestine, des juifs nationalistes, provoquant ainsi la deuxième Diaspora en l’an 132.

<sup>34</sup> Maurice Blanchot et la question de l’écriture, p. 234.

Le personnage de Thomas est une énigme universelle et, à l'image d'une patrie oubliée des générations, l'ensemble romanesque d'*Aminadab* est stérile en points de repères : noms de villes, de rues baptisées par les patronymes de gens célèbres, de nationalités. Cette terrible absence, à l'intérieur de l'univers qu'est l'immeuble de pension, se rapporte aisément à celle de la substance même du nom de Dieu. Dans son article "Du (post)modernisme comme deuil (L'éthique de l'anonymat chez Maurice Blanchot)<sup>35</sup>", Jacques Cardinal écrit :

Ce Nom [celui de Dieu] ne cesse de s'effacer sous le désir et ne peut s'annoncer comme le dernier mot. Cette pensée de l'infini ne trouve rien, et surtout pas la preuve ontologique de l'existence de Dieu sinon le ressassement infini de sa propre finitude. Paradoxe qui suppose aussi une éthique de l'Histoire inachevée qu'aucun nom ne peut clore<sup>36</sup>.

Lorsque Thomas pénètre dans la grande maison, qui représente l'espérance de la promesse d'une patrie, il se fait projeter *hors* d'un monde *dans* un monde pour se retrouver dans l'antre de l'anonymat éternel. Et cet anonymat ne trouvera pas la consolation définitive, seulement l'espoir d'un possible repos dans l'exténuation de l'existence.

## La quête de Thomas et l'itinéraire d'Antoine Roquentin

Le retrait volontaire du monde, un retrait définitif, guide Maurice Blanchot dans une ferveur qui est une interrogation personnelle ne pouvant être partagée avec personne et l'écriture blesse la chair symbolique de celui

---

<sup>35</sup> Jacques Cardinal, "Du (post)modernisme comme deuil (L'éthique de l'anonymat chez Maurice Blanchot)", *Études littéraires*, été 1994, 27, 1, p. 139-153.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 146.



qui est absent et donne voix à l'étrange. C'est là un chant obscur venu du fond des âges qui ne s'entend que dans la solitude essentielle, dans le silence du monde. Et ce chant ne saurait être autre murmure que celui qui jaillit de l'imaginaire antérieur alors que s'ouvre, devant l'écrivain, le lieu de l'avant-écriture. L'irrationnel de l'œuvre de Maurice Blanchot se déploie dans le roman *Aminadab* par le truchement du cheminement initiatique d'un personnage, Thomas, le long des couloirs d'un immeuble abritant une communauté cloîtrée qui, par la persistance de sa désorientation au cœur de sa seule réalité labyrinthique, fait ressortir les limites désespérantes de notre monde. L'immeuble et ses locataires sont une image relevant de l'incernable du rêve et dont seul Maurice Blanchot, dans l'intimité absolue de l'interrogation de sa propre présence dans l'univers, peut apprécier la véritable portée.

Le héros d'*Aminadab*, Thomas, était le double de chacun dans l'anonymat éternel de la présence obligée au monde. Antoine Roquentin, le héros du roman *La Nausée*<sup>37</sup> de Jean-Paul Sartre, est l'incarnation imaginaire la plus intense de celui qui, un jour, dans un moment de lucidité unique, comprend l'implication d'une existence intégrant douloureusement son être à un ensemble immense, l'*existant* ; un ensemble dont il se croyait auparavant aisément indépendant, par sa seule conscience d'être simplement *avec* cet existant et non pas englué en lui par la force d'un mouvement d'inclusion dans une éternité absurde.

---

<sup>37</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, 250 p.

Comme l'écrit Roger Garaudy : "Le premier roman de Sartre, *La nausée*, est le point de départ d'une philosophie de la négation et de l'absurde contre la philosophie classique de l'affirmation et de la valeur<sup>38</sup>". Antoine Roquentin - nous en avons parlé en introduction - est un historien documentaliste occupé à écrire la biographie du marquis Adhémar de Rollebon, un habile intrigant de son époque (né en 1750 et mort en prison en 1825), ayant trempé dans divers commerces louches et complots politiques. Inventé par Sartre, Roquentin est habilement transposé dans la réalité historique du monde réel, mais contrairement à Thomas d'*Aminadab*, il a une identité personnelle et une fonction établies. Le roman *La Nausée* est le journal partiellement daté de Roquentin (en fait seulement deux dates apparaissent au début du journal : les 25 et 26 janvier 1932, le reste des indications chronologiques ne se bornant qu'à des noms de jours de semaines et à des heures approximatives. Antoine Roquentin ne destinait probablement ce journal qu'à lui-même et se souciait peu qu'un lecteur s'y retrouve), imaginaire évidemment et intégré par la volonté de Jean-Paul Sartre dans la réalité, celle-là effective, du lecteur. En exergue de ce journal, nous pouvons lire un avertissement des éditeurs :

À cette époque, Antoine Roquentin, après avoir voyagé en Europe Centrale, en Afrique du Nord et en Extrême-Orient, s'était fixé depuis trois ans à Bouville, pour y achever ses recherches historiques sur le marquis de Rollebon<sup>39</sup>.

À la lecture des romans *Aminadab* et *La Nausée*, on ne peut s'empêcher de comparer le personnage de Thomas à celui d'Antoine

---

<sup>38</sup> Roger Garaudy, *Perspectives de l'homme*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 59.

<sup>39</sup> *La Nausée*, p. 11.

Roquentin. Il faut préciser que ces deux êtres émergent dans des formules romanesques bien différentes, l'une relevant du roman conventionnel, académique, où l'auteur, Maurice Blanchot, est l'archi-narrateur se chargeant des descriptions et assumant l'intégrité structurelle de l'histoire; l'autre étant, dans sa forme générale et complète, un journal intime écrit à la première personne et dont le personnage principal est le seul auteur (Jean-Paul Sartre disparaît même derrière ses éditeurs ; *La Nausée* est l'œuvre de Roquentin).

Thomas évolue dans un monde sans repères où les événements se fondent dans l'effacement continu du palpable ; Antoine Roquentin, lui, est écrasé par ce palpable, le rationnel existentialiste pesant ; les deux personnages, toutefois, se rejoignent, par delà deux microcosmes littéraires distincts, dans une étrange complicité avec le concours de deux quêtes n'exigeant que la clarté sur le simple sens de l'existence ; le chemin vers la révélation ultime qui se dévoile, pour l'un dans l'acceptation obligée à la fois du réconfort et de l'angoisse de l'éternelle absence de réponses ; pour l'autre, dans le réveil fulgurant de l'existentialiste prenant conscience de son intégration vertigineuse dans la masse pleine du réel. Antoine Roquentin est un errant tout comme Thomas, mais son monde n'est pas celui des lieux démesurés surveillés par des puissances obscures ; il est l'expansion terrifiante d'un réel envahissant, écrasant, liquide, dense, emplissant chaque fibre creuse, chaque fissure du possible de l'existant. Roquentin arpente un quotidien universel désespérément effondré sur lui-même n'offrant aucune possibilité de fuite vers autre chose que vers l'effroi d'exister.

Quelque chose m'est arrivé, je ne peux plus en douter. C'est venu à la façon d'une maladie, pas comme une certitude ordinaire, pas comme une évidence. Ça s'est installé sournoisement, peu à peu ; je me suis senti un peu bizarre, un peu gêné, voilà tout<sup>40</sup>.

La "nausée" s'empare subrepticement de Roquentin. À la manière d'une maladie dégénérante, elle altère les dernières impressions communes naïvement optimistes de l'historien sur la réalité du monde. C'est inévitable, Roquentin va faire la rencontre définitive de l'existence. Assis sur un banc dans le jardin public, près d'un grand marronnier, il est foudroyé par la révélation du fait d'"exister" ; il relatera cette expérience singulière dans son journal. Pour Antoine Roquentin, cette existence aura désormais une signification autre que celle familière, *ordinairement envisageable*, d'avant la révélation.

Elle [l'existence] avait perdu son allure inoffensive de catégorie abstraite : c'était la pâte même des choses, cette racine [celle du marronnier] était pétrie dans de l'existence. Ou plutôt la racine, les grilles du jardin, le banc, le gazon rare de la pelouse, tout ça s'était évanoui ; la diversité des choses, leur individualité n'était qu'une apparence, un vernis. Ce vernis avait fondu, il restait des masses monstrueuses et molles, en désordre - nues, d'une effrayante et obscène nudité<sup>41</sup>.

Nous l'avons vu à la description du roman *Aminadab*, Maurice Blanchot *est* Thomas et la quête du personnage est celle de l'auteur. L'errance de Thomas, dans les couloirs obscurs de l'immeuble, est l'errance de Blanchot dans ceux de sa propre existence et l'effacement volontaire de

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 182.

sa personne du monde est le recul essentiel que prend le philosophe pour chercher des réponses à des questions fondamentales qui concernent l'humanité. De même, Antoine Roquentin *est* évidemment Jean-Paul Sartre qui, pour éprouver ses théories existentialistes et les livrer le plus clairement possible aux hommes, s'est projeté lui-même dans un autre "cheminement initiatique" imaginaire vers l'acceptation de l'absurde.

Le mot d'Absurdité naît à présent sous ma plume ; tout à l'heure, au jardin, je ne l'ai pas trouvé, mais je ne le cherchais pas non plus, je n'en avais pas besoin : je pensais sans mots, sur les choses, avec les choses. L'absurdité, ce n'était pas une idée dans ma tête, ni un souffle de voix, mais ce long serpent mort à mes pieds. Serpent ou griffe ou racine ou serre de vautour, peu importe. Et sans rien formuler nettement, je comprenais que j'avais trouvé la clef de l'Existence, la clef de mes Nausées, de ma propre vie<sup>42</sup>.

Désormais, dans sa résignation à l'absurde, Antoine Roquentin ne verra plus, dans le familier des jours, que la marque du chavirement effrayant, inhumain, des impressions ordinaires de l'existence dans l'amertume de l'acceptation du sens profond de la Nausée. Comme le mentionne Blanchot dans le recueil *La part du feu*<sup>43</sup> :

Quand enfin Roquentin est face à face avec l'existence, quand il la voit, la comprend et la décrit, à la vérité il n'a rien de plus et rien ne change, la révélation ne l'éclaire pas, car elle n'a pas cessé de lui être donnée, et elle ne met fin à rien, parce qu'elle est dans ses doigts qui palpent et dans ses yeux qui voient, c'est-à-dire continuellement absorbée par son être qui la vit<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 183-184.

<sup>43</sup> Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 331 p.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 193.

*Aminadab* et *La Nausée*, deux champs d'expérimentation, deux itinéraires inquiets, pour définir l'être humain tragiquement vulnérable, toujours dépassé par une terreur fascinée à cause de l'impossibilité de faire de sa présence dans l'univers un espace définitif de bonheur, assurant dès lors l'expansion infinie d'une sérénité éternelle.

## **L'écriture d'une conscience ébranlée**

On ne va pas à la littérature par la simple facilité de l'intention secrète d'écrire ce que l'on perçoit du monde pour le livrer à l'autre. La littérature rattrape celui qui, dans un souhait universellement légitime de mener une vie paisible, sans souffrance, découvre la vraie possibilité du murmure de l'imaginaire antérieur. Alors, il ne peut plus s'empêcher de lui prêter l'oreille, dans le silence du monde, dans la solitude essentielle. Ce recueillement ouvre une voie qui ne saurait détourner l'écrivain d'une recherche fort satisfaisante, mais aussi fort difficile à soutenir émotionnellement.

Pour Philippe Mesnard, la littérature sera d'abord, chez Maurice Blanchot, le désir de l'engagement politique. Vers l'âge de vingt-cinq ans, il fréquente des groupes de jeunes écrivains et artistes séduits par l'attrait d'un nationalisme français moderne, adapté à l'ère industrielle, avec un souhait généralisé de chasser le marasme idéologique populaire sévissant en Europe depuis la fin, en 1918, de la première Guerre mondiale. Les premiers textes de Maurice Blanchot paraissent dans des revues à l'orientation monarchiste.

Dans son article “Maurice Blanchot, le sujet de l’engagement”<sup>45</sup>, Philippe Mesnard écrit : “Dès le début des années trente, il [Maurice Blanchot] écrit dans les revues où se retrouvent les “jeunes loups” de l’extrême-droite qui, comme lui, sont issus d’Action française<sup>46</sup> ou de mouvances voisines<sup>47</sup>”. Si l’engagement nationaliste et xénophobe fut à l’origine de certains des premiers écrits de Maurice Blanchot, la rupture définitive avec l’extrême-droite sera le mouvement premier de l’examen de conscience probablement le plus intense qu’un être sensible aura pu s’infliger. La France de l’Occupation<sup>48</sup> et ses sinistres cortèges d’hommes, de femmes et d’enfants déportés vers l’horreur du dépouillement le plus funeste que la dignité humaine puisse supporter, hantera l’esprit de Blanchot qui, bien que totalement innocent de cette tragédie moderne, n’en portera pas moins la faute à travers l’élaboration de sa littérature et de sa critique d’après la deuxième Guerre. Ce sentiment de la faute, chez Maurice Blanchot, restera longtemps présent en lui, non seulement par le simple souvenir, mais aussi par l’inconsolable d’avoir été seulement présent en ce monde, d’avoir simplement existé dans l’impuissance d’agir face à l’occupant durant ces années de terreur, alors que les déportations se succédaient.

---

<sup>45</sup> Philippe Mesnard, “Maurice Blanchot, le sujet de l’engagement”, Paris, *L’Infini*, novembre 1994, p. 103-128.

<sup>46</sup> *L’Action française* : nom donné à une organisation politique française monarchiste et ultra-conservatrice (active à partir de 1905) et à son journal disparu à l’époque de la Libération en 1944.

<sup>47</sup> “Maurice Blanchot, le sujet de l’engagement”, p. 104. En ce qui concerne les revues auxquelles il fait allusion, Philippe Mesnard cite, dans une note au bas de la même page, quelques exemples : “*La Revue française, La Revue du siècle, La Revue du XXe siècle, Réaction, Le Rempart*, etc.”

<sup>48</sup> L’Occupation : nom donné à la période durant laquelle, de 1940 à 1944, l’Allemagne nazie a occupé la France, lors de la deuxième Guerre Mondiale (1939-1945). C’est cette période qui inaugurera le terrible gouvernement collaborateur de Vichy, tyrannique, antisémite, sinistrement dévoué à l’occupant.

Ce vertige sera un facteur déterminant pour Blanchot d'opter pour l'absence, loin des autres. Maurice Blanchot - l'histoire et l'œuvre l'ont révélé aux lecteurs - assumera ce sentiment de faute avec dignité, mais l'intensité du souvenir provoquera à la longue son retrait définitif du monde. Alors que ses premiers articles écrits étaient toujours accessibles au grand public, l'inquiétude persistante du sentiment populaire pouvant résulter du dévoilement de ses convictions passées restera vive longtemps. La douleur de l'âme s'estompe volontiers par le travail du temps, mais l'empreinte de sa frappe originelle ne peut disparaître complètement.

Derrière ce constat sur la condition de l'écrivain face aux lecteurs, et derrière cette mélancolie où s'exprime l'inquiétude d'un jeune écrivain (son "œuvre" n'a alors que quelques années), la mémoire des textes politiques et xénophobes est encore vive d'une erreur qu'a inscrite l'histoire de la guerre, erreur présente et passée à la fois. [...] "Pourquoi l'acte d'écrire apparaît-il comme une pure passivité qui demeure en marge de l'histoire *et que l'histoire entraîne malgré elle*<sup>49</sup> ?" se demande-t-il encore<sup>50</sup>.

La crainte d'être, malgré lui, associé encore à l'extrême-droite française même après son détournement définitif est en partie responsable de la décision de Maurice Blanchot de s'absenter pour se réfugier dans le silence, le mutisme entendu dans la solitude essentielle. Ce retrait donnera à Blanchot la capacité sublime d'envisager le déploiement de l'"espace littéraire".

---

<sup>49</sup> Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 306. Citation extraite du livre *La part du feu* et partiellement soulignée par Philippe Mesnard. Elle est partie d'une phrase du texte "La littérature et le droit à la mort".

<sup>50</sup> Maurice Blanchot, *le sujet de l'engagement*, p. 110-111.



## CHAPITRE DEUXIÈME

### Le silence et le fait littéraire

#### La morsure du silence : la seule révélation des deux nuits

Dans l'essai *L'espace littéraire*<sup>1</sup>, plus précisément au chapitre cinquième dont le titre est "L'inspiration"<sup>2</sup>, et en introduction à la première partie de ce chapitre intitulée "Le dehors, la nuit"<sup>3</sup>, Maurice Blanchot écrit :

Dans la nuit, tout a disparu. C'est la première nuit. Là s'approche l'absence, le silence, le repos, la nuit. Là, la mort efface le tableau d'Alexandre<sup>4</sup>, là, celui qui dort ne le sait pas, celui qui meurt va à la rencontre d'un mourir véritable, là s'achève et s'accomplit la parole dans la profondeur silencieuse qui la garantit comme son sens<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 376 p.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>4</sup> Maurice Blanchot fait ici référence à cette mosaïque d'un mur de la ville romaine de Pompéi (ville qui fut ravagée, en l'an 79 de notre ère, par une éruption du volcan Vésuve) illustrant une scène de la célèbre bataille d'Arbèles qui eut lieu en l'an 331 avant Jésus-Christ et au cours de laquelle le roi de Macédoine Alexandre III le Grand (356-323 avant J.-C.) vainquit le roi perse Darios III Codoman (année de naissance apparemment inconnue, - mort en 330 avant J.-C.). Cette fresque, partiellement effacée par les siècles, montre les deux chefs face à face, lors de l'affrontement, avec un réalisme rendu presque photographique par une suspension de mouvements laissant entendre encore, par delà le temps, le fracas des armes. La mort ressort étrangement de cette œuvre aujourd'hui conservée au musée archéologique national de Naples, en Italie.

<sup>5</sup> *L'espace littéraire*, p. 213.

Maurice Blanchot parle de la première nuit qui n'est pas seulement celle du bilan personnel, le temps par excellence du recueillement hors des préoccupations ordinaires du jour pour atteindre la vraie profondeur de l'identité dans le silence du monde, dans "la solitude essentielle"<sup>6</sup>. La première nuit est la seule succession du véritable jour, l'accessibilité naturelle au sommeil pour une humanité en quête du repos et qui permet le retour d'un lendemain. Là se déploie le silence de la véritable disparition des choses, celui qui se détache absolument de la parole pour la distinguer définitivement et donner son sens à la première nuit qui est essentiellement pure. "La première nuit est accueillante. Novalis<sup>7</sup> lui adresse des hymnes. On peut dire d'elle : *dans* la nuit comme s'il y avait une intimité. On entre dans la nuit et l'on s'y repose par le sommeil et par la mort<sup>8</sup>". Cette nuit accueillante est l'oubli espéré qui accorde le recommencement. Cependant, pour Blanchot, il y a une autre nuit : "Elle [l'autre nuit] est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu. Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide<sup>9</sup>". Cette autre nuit n'est pas l'effacement réparateur du jour, mais l'effroi de l'impression de l'absence éternelle du rassurant de l'irrationnel du monde et des mythes. La nuit est alors le vide inaccessible qui ne révèle rien,

---

<sup>6</sup> Voir dans "Introduction", en page 7 : note 10 en bas de page.

<sup>7</sup> Friedrich, baron von Hardenberg, (dit Novalis) : poète allemand (1772-1801). Entre autres œuvres : le recueil poétique *Hymnes à la nuit* (1800) et le roman *Henri d'Ofterdingen* (1802) publié un an après sa mort. Maurice Blanchot fait référence à ce poète à quelques reprises dans *L'espace littéraire*, notamment aux pages 204 et 214.

<sup>8</sup> *L'espace littéraire*, p. 214.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 213.

n'accorde rien, sinon la certitude funeste de l'impossibilité de revenir au jour, de retrouver le repos des origines de la vie par la mort.

Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît, et l'étrangeté ne vient pas seulement de quelque chose d'invisible qui se ferait voir à l'abri et à la demande des ténèbres : l'invisible est alors ce que l'on ne peut cesser de voir, l'incessant qui se fait voir. Le "fantôme" est là pour dérober, apaiser le fantôme de la nuit. Ceux qui croient voir des fantômes sont ceux qui ne veulent pas voir la nuit, qui la comblent par la frayeur de petites images, l'occupent et la distraient en la fixant, en arrêtant le balancement du recommencement éternel<sup>10</sup>.

Pour Maurice Blanchot, cette autre nuit est l'expérience même de l'oppression de la visibilité de l'incessant d'un vertige, celui de la conscience d'être dans l'inexpliqué d'un mouvement universel, incessant que l'on ne veut pas voir pour préserver notre raison du chavirement. C'est pourquoi la présence de l'irrationnel et des mythes couvrent cette autre nuit. La première nuit "accueillante" accorde l'effacement du tableau d'Alexandre par la mort qui est le repos, le silence absolu du monde s'insinuant dans l'intimité de la veille mortuaire. Le mouvement suspendu de la bataille reprend vie pour s'effacer dans la nuit accueillante, après que la mort eut fait taire les plaintes déchirantes des êtres. L'autre nuit ne permet pas ce silence absolu, le repos par le sommeil ou par la mort. "Mais l'autre nuit n'accueille pas, ne s'ouvre pas. En elle, on est toujours dehors<sup>11</sup>". Il faut comprendre, ici, que le risque poétique est celui de cette "autre nuit", l'écoute prolongée de la clarté du langage pur, le murmure de l'imaginaire antérieur. C'est par cette écoute qu'est possible l'insoutenable rencontre de

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 213-214.

<sup>11</sup> *Idem.*

ce chaos précédant le tout de l'existant. La nuit qui ne nous accueille pas, qui ne s'ouvre pas devant nous, est celle qui ne nous laisse pas sortir. "La nuit est inaccessible, parce qu'avoir accès à elle, c'est accéder au dehors, c'est rester hors d'elle et c'est perdre à jamais la possibilité de sortir d'elle<sup>12</sup>". L'"autre" nuit est la véritable contemplation du vide qui annonce l'anéantissement des repères de l'existant, la disparition démesurée qui est un "rien sans visage", sans signes : le neutre, l'"il y a"<sup>13</sup> s'affirmant dans le silence sans nom du monde. Lorsque l'artiste entre dans la nuit accueillante, l'autre nuit qui n'accueille pas le menace toujours par l'écho du murmure incessant de l'imaginaire antérieur. "Cette nuit n'est jamais la pure nuit. Elle est essentiellement impure<sup>14</sup>". Là où rien ne s'accomplit, rien ne trouve l'achèvement qui efface le bouleversement de la tâche, et à la manière du tableau d'Alexandre qui ne peut lui-même s'effacer dans cette nuit impure, le bouleversement est le mouvement qui reste éternellement en suspens, sans arrêt, sans repos, sans la bienfaisante venue de l'immobilité de la mort.

Il faut bien comprendre, ici, ce qu'implique cette "immobilité de la mort". Elle est l'Immobilité, le seul but de l'achèvement dont l'aboutissement ne saurait être autre chose que le néant qui est repos absolu, le seul silence précédant l'imaginaire antérieur et se révélant dans "la première nuit". La promesse d'une autre vie, une vie meilleure, après la mort, n'est pas le repos, le silence définitif, mais le passage vers une autre possibilité de mouvement suggérant encore une forme de réalité épuisante

---

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Nous avons vu en "Introduction", en page 17, que le concept de l'"il y a" appartient à la philosophie d'Emmanuel Lévinas.

<sup>14</sup> *L'espace littéraire*, p. 214.

n'accordant pas la quiétude de ce repos que l'on dit "éternel". Dans son ouvrage *De l'existence à l'existant*<sup>15</sup>, Emmanuel Lévinas exprime toute la portée de l'effroi de l'"il y a", image de l'impersonnel sans figure, d'une terrible neutralité qui, comme l'"autre nuit" de Maurice Blanchot, ne permet pas le repos par l'immobilité de la mort et rend impossible la quiétude de l'attente du lendemain. Voilà la crainte oppressante de l'Impersonnel annonçant l'éternité de l'"il y a", éternité dépassant l'idée même du "non-être", le néant.

Imaginons le retour au néant de tous les êtres : choses et personnes. Il est impossible de placer ce retour au néant en dehors de tout événement. Mais ce néant lui-même ? Quelque chose se passe, fut-ce la nuit et le silence du néant. L'indétermination de ce "quelque chose se passe", n'est pas l'indétermination du sujet, ne se réfère pas à un substantif<sup>16</sup>.

Cette indétermination d'un "quelque chose se passe" dont parle Emmanuel Lévinas est le silence de l'*absolu sans sujet*, le souffle vide et sans substance aucune qui se fait entendre dans la nuit essentiellement impure.

Nous n'en empruntons pas la notion à un "étant" quelconque - choses extérieures ou monde intérieur. L'*il y a* transcende en effet l'intériorité comme l'extériorité dont il ne rend même pas possible la distinction. Le courant anonyme de l'être envahit submerge tout sujet, personne ou chose. La distinction sujet-objet à travers laquelle nous abordons les existants n'est pas le point de départ d'une méditation qui aborde l'être en général<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant* (1947), Paris, Vrin, 1993, 174 p.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 94.

L’“il y a” de Lévinas est la dissolution de toute forme de personnification, dissolution qui n’a eu ni commencement et qui n’aura, apparemment, ni fin. Cette dissolution n’est ni originelle, ni éternelle, elle *est* le *n’étant pas* se transcendant lui-même, la froideur incommensurable de la non-présence et de la non-absence se perdant hors l’être et hors le néant (le néant demeure, au moins par son substantif, l’absolue absence, donc la suggestion d’une “présence”). “Lorsque les formes des choses sont dissoutes dans la nuit, l’obscurité de la nuit, qui n’est pas un objet, envahit comme une présence. Dans la nuit où nous sommes rivés à elle, nous n’avons affaire à rien. Mais ce rien n’est pas celui d’un pur néant<sup>18</sup>”. Cette obscurité, cette non-absence dans la dissolution des choses dont parle Lévinas, ne serait pas que le réversible de tout mouvement, la négativité, en regard de la pure positivité, la pure présence. Elle recouvre la totalité des notions possibles de l’existant, intériorité et extériorité.

“Réaliser” la pensée du néant n’est pas voir le néant, mais mourir. En tant que mort et attitude à l’égard de la mort, la négation de l’être est autre chose qu’une pensée impassible. Mais, là encore, le néant est pensé indépendamment de l’*il y a*, dans une méconnaissance de l’universalité de l’*il y a* ; le caractère dialectique de la présence de l’absence passe inaperçu<sup>19</sup>.

L’“il y a” est ce qui précède les commencements. Maurice Blanchot fait de l’“autre nuit” l’obscurité qui n’est jamais complète parce que toujours en phase de se faire. L’impureté de la nuit qui n’accueille pas se rapporte à

---

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 105.

cet “il y a” qui n’est pas considération du seul néant dont la mort serait le révélateur, mais universalité vertigineuse de la non-présence et de la non-absence. L’“il y a” est la souveraineté de l’indécision impersonnelle du neutre, indécision qui n’a pas d’auteur, de mouvement initial divin transcendant le théosophique ; cette souveraineté de l’indécision impersonnelle, cette horrifiante neutralité, ne saurait que suggérer la nullité absolue. Le sujet du néant hante l’écrivain et le philosophe à cause de l’infinie persistance de l’infranchissable immanent à sa problématique, mais surtout par le sentiment terrifiant ressenti par l’évocation d’un vide inimaginable, un gouffre insondable à la lisière duquel l’existant arrêterait sa course pour toujours, laissant l’humanité impuissante devant l’absurde.

Dans son essai volumineux et difficile *L’être et le néant*<sup>20</sup>, Jean-Paul Sartre fait du néant l’objet d’une description phénoménologique rigoureuse. L’idée principale de cet ouvrage complexe était d’opposer (il est vrai que le titre du livre affirme clairement cette opposition au départ) dans une vaste et méthodique présentation, l’“être” au “néant”, c’est-à-dire la totalité du contournable de l’être en soi, face à son absolue négation, le néant. L’être et le néant sont réciproquement impénétrables l’un *dans* l’autre, et indissociables l’un *de* l’autre. Cet impénétrable et cet indissociable sont des rapports renvoyant l’être et le néant au plus loin de l’altérité. Pour Sartre, l’être, par son “en-soi”<sup>21</sup>, est définitivement fermé au néant. L’être n’est

---

<sup>20</sup> Jean-Paul Sartre, *L’être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, 683 p.

<sup>21</sup> Jean-Paul Sartre oppose généralement, dans l’ensemble de sa théorie existentialiste, l’“en-soi” au “pour-soi”. L’en-soi représenterait, en quelque sorte, l’être même et l’apparente invariabilité de son innéité, et le pour-soi, la possibilité de la néantisation de cette innéité par cet être seul. En fait, c’est à l’être et uniquement à l’être qu’incombe le pouvoir de se redéfinir lui-même dans le monde.

autre que l'être même, englobé tout entier dans sa seule identité insurmontable et le néant, qui est "n'être pas", n'y a aucune prise.

A est A signifie : A existe sous une compression infinie, à une densité infinie. L'identité, c'est le concept limite de l'unification ; il n'est pas vrai que l'en-soi ait besoin d'une unification synthétique de son être : à la limite extrême d'elle-même, l'unité s'évanouit et passe dans l'identité. L'identique est l'idéal de l'un et l'un arrive dans le monde par la réalité humaine. L'en-soi est plein de lui-même et l'on ne saurait imaginer plénitude plus totale, adéquation plus parfaite du contenu au contenant : il n'y a pas le moindre vide dans l'être, la moindre fissure par où se pourrait glisser le néant<sup>22</sup>.

L'observation de Jean-Paul Sartre fait donc du néant une négation entière de l'être qui est absolue de *son* côté, mais qui ne peut altérer cet être dans sa structure, le "gâter" d'aucune manière. Le problème du néant est, pour Sartre, l'objet de l'interrogation phénoménologique d'une ontologie relevant du rationalisme le plus affirmé. Nous pouvons distinguer, à la lecture des extraits des ouvrages d'Emmanuel Lévinas et de Jean-Paul Sartre, une approche rigoureuse du problème du néant relevant strictement de l'observation phénoménologique. La problématique du néant occupera toujours les réflexions philosophiques, car elle renvoie inmanquablement au concept de l'angoisse de l'être face à la finitude de "l'humainement compréhensible". Lorsque nous nous prenons à évoquer les limites de cet humainement compréhensible, nous ne pouvons que nous heurter à l'écueil du néant. Il faut admettre que, en dehors des seules considérations descriptives phénoménologiques appliquées ne relevant que de l'étude

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 110.



ontologique, le néant est une chute immensément vertigineuse et dramatique pour l'homme ; il est la chute dernière du "être", le seul "non-être".

Le "être" est une condition douloureuse bien douce car il assure une certaine forme de possibilité. Le "non-être" va plus loin que la simple nullité de l'existant. Il ruine l'espérance des repères, le bonheur constant des choix pour l'humanité. Il est la fin, mais la fin qui, non seulement ne termine rien, mais qui, en outre, ne permet plus l'espoir du recommencement. C'est un gouffre dans lequel il est impensable de regarder afin d'y chercher la plus infime révélation. Le "non-être" est une myriade de plans sans longueur, largeur, ou profondeur, orientés dans une myriade de directions où il n'y a ni lumière, ni ténèbres, ni espace, ni temps, ni air. Il est un "nulle part" sans origine, sans histoire, sans fin. Il est l'Angoisse seule. Le néant annonce le règne de la neutralité absolue, règne niant, pour autant que ces termes aient un sens raisonnable, l'existant avant sa propre possibilité. Pour qui regarde Eurydice, la menace de la limite de son espace, limite précédant le néant, limite précédant l'infinie déraison, est celle de ce qui ne peut être vu : l'apparence pure du sacré. Dans l'essai *Totalité et infini*<sup>23</sup>, Emmanuel Lévinas écrit encore la terreur de la souveraine absence de l'"il y a" : l'impersonnalité horrificante du neutre, la froideur sans nom de l'inobservable universel, le seul silence. Nous y ressentons, à la lecture, l'inquiétude du philosophe face à l'impersonnel de ce qui se presse derrière la limite absolument abstraite de l'existant, avant le néant.

---

<sup>23</sup> Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini* (1961), Paris, Librairie générale française, 1971, 343 p.

La présence sinistre de l’“il y a” ne s’efface pas devant l’idée de Dieu. “Le silence des espaces infinis est effrayant. L’envahissement de cet *il y a* ne correspond à aucune représentation ; nous en avons décrit ailleurs le vertige. Et l’essence élémentale de l’élément avec le sans-visage mythique dont il vient, participe du même vertige<sup>24</sup>”. Le regard d’Orphée relève de la puissance de l’art et donne la satisfaction créatrice, mais ce regard ne peut s’empêcher de percer sa propre étendue pour faire face, dans le vertige, au néant qui se manifeste à l’homme par le terrible, par cet “il y a”, cette ipséité de l’absence de définition, de l’absence de visage, de l’impersonnalité absolue.

Dans la terreur de l’“il y a” se révèle l’imaginaire antérieur qui, procédant du souffle de cette puissance désespérément neutre, étend ses méandres hors le néant, hors l’existant, et ouvre l’avant-écriture, l’avant-espace littéraire blanchotien, dans le silence du chaos initial. Au-delà de la conscience d’être de Maurice Blanchot, de Jean-Paul Sartre et d’Emmanuel Lévinas, la nôtre, le lieu de l’avant-écriture coïncide avec celui où s’affirme le seul bon sens de l’art, la proximité de l’œuvre où partout devient nulle part. C’est cette impression ancienne de la présence de la neutralité qui révélerait le silence, ou peut-être sa *morsure*, car celui-ci fait ressortir, dans son expansion infinie, le langage pur relevant de ce qui est sacré. Le silence est le révélateur essentiel du murmure de l’incessant, de l’infini de l’œuvre que l’artiste poursuit sans rattraper et ramener entièrement au jour.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 207-208.

Si d'aventure, il ramène quelque chose, le croquis d'un possible tableau, un vers cohérent, il détache, l'espace d'un retour, le lien qui le retient à la contemplation du monde pour se rendre dans la proximité de l'idéal de l'œuvre seule. "Le calme d'une force réglée, la certitude d'une parole libérée du caprice, où parle la généralité impersonnelle, lui assure un rapport avec la vérité. Vérité qui est au-delà de la personne et voudrait être au-delà du temps<sup>25</sup>". Cela incombe à l'artiste de promulguer, dans le silence du monde et la solitude essentielle, un ordre indiscutable à l'autorité inébranlable, pour faire taire l'extériorité. L'écrivain doit faire du silence le lieu de l'écoute du murmure de l'imaginaire antérieur afin d'approcher la proximité de l'œuvre et faire acte de présence uniquement par l'œuvre elle-même qui devient alors l'indicible de la vie ouvrant, dans la fascination, l'"espace littéraire".

### **Stéphane Mallarmé et le silence du château de la pureté**

La sensibilité artistique de Stéphane Mallarmé est celle qui exulte d'abord dans la nuit que Maurice Blanchot dit "accueillante". Cette première nuit permet un lendemain dans lequel s'affirme, méthodiquement, la belle science des vers qui devient ainsi une somme d'arrangements lucides et humbles, comme Mallarmé lui-même. Mais Stéphane Mallarmé a aussi atteint, par son expérience, la nuit impure, l'"autre" nuit, celle qui n'accueille pas, celle qui expose le poète au vertige affolant d'un vide qui, lui, est absolument pur par le fait de n'être ni présence, ni absence, mais

---

<sup>25</sup> *L'espace littéraire*, p. 23.

bien neutralité infinie : l’“il y a” lévinassien. À la manière de toute autre grande entreprise poétique, celle de Mallarmé s’est arrachée de l’ombre également par “le regard d’Orphée<sup>26</sup>”, le “centre<sup>27</sup>” de *L’espace littéraire*. Dans sa chute éternelle vers le plus près de l’apparition première des images, ce centre arrive à se confondre, dans l’attente des signifiants non encore signifiés, avec le “point central<sup>28</sup>”. Ce centre est la dernière limite avant l’imaginaire antérieur.

Ce point central est celui dont parle Maurice Blanchot en faisant référence à Stéphane Mallarmé. “Ce point est l’ambiguïté même<sup>29</sup>”. Voilà l’intersection fameuse des signes “[...] où l’accomplissement du langage coïncide avec sa disparition, [...]”<sup>30</sup> et de laquelle intersection Orphée lève le regard vers Eurydice. “Oui centre, concentration de l’ambiguïté. Il est bien vrai que seule l’œuvre, si nous venons vers ce point par le mouvement et la puissance de l’œuvre, seul l’accomplissement de l’œuvre le rend possible<sup>31</sup>”. Il n’est rien de l’œuvre qui ne passe par ce point, mais pour que ce point prenne de l’espace, par son centre, le regard d’Orphée doit ouvrir la nuit qui retient “ce qui dépasse le chant<sup>32</sup>”. Le livre deviendra ainsi le révélateur de son espace et de son centre. Le langage poétique de Mallarmé émerge donc de ce point, se révélant être dans le *silence mallarméen*, les mots qui traduisent le murmure de *l’imaginaire antérieur mallarméen*, murmure

---

<sup>26</sup> Voir dans “Introduction” en page 4 : note 3 en bas de page.

<sup>27</sup> Voir dans “Introduction” en page 5 : note 5 en bas de page.

<sup>28</sup> *L’espace littéraire*, p. 46.

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 231.

constant rappelant à l'homme que lui-même est toujours l'inaccessible pour l'autre.

Dans sa démarche poétique, Stéphane Mallarmé a tenté l'approche la plus périlleuse du langage pur. Que dire de Mallarmé en regard des événements de sa jeunesse qui l'amèneront à la poésie ? À ce sujet, l'ouvrage biographique d'Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*<sup>33</sup>, est un remarquable exemple riche en informations et anecdotes. Dans son recueil d'articles *Faux pas*<sup>34</sup>, Maurice Blanchot écrit :

On peut admettre que l'ouvrage d'Henri Mondor, s'il laisse encore à connaître quelques manuscrits que les circonstances n'ont pas permis de révéler, donne ce qu'on peut savoir de plus précieux sur le cheminement des œuvres de Mallarmé, leur lente élaboration, le travail qu'elles ont demandé<sup>35</sup>.

Stéphane Mallarmé est né à Paris le 18 mars 1842<sup>36</sup>. Il montre très tôt une personnalité sensible et attentive au monde. “Le jeune Mallarmé reste doux et rêveur ; bientôt ses exquis manières, sa politesse, une distinction sans raideur sont remarquées<sup>37</sup>”. Esprit indépendant et vindicatif à sa façon. “Sous sa douceur, il y a de la fermeté, de la fierté ; dans son goût de silence et d'isolement, c'est l'indépendance qui point ou l'orgueil qui souffre<sup>38</sup>”.

---

<sup>33</sup> Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, 827 p.

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, *Faux pas* (1943), Paris, Gallimard, 1971, 354 p.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>36</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, 1659 p. (Voir “Chronologie de Stéphane Mallarmé”, p. XVII).

<sup>37</sup> *Vie de Mallarmé*, p. 15.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 16.

Ce tempérament sera, bien entendu, propice au développement d'un souci certain pour la discipline personnelle et la méditation rigoureuse dans la construction de l'œuvre, car Stéphane Mallarmé est le poète d'un silence qui non seulement est l'absence de toute parole, mais aussi l'approche téméraire d'un être vers une obscurité devenant, par la force poétique, l'indescriptible, "[...], la recherche sans fin de son origine<sup>39</sup>".

Quand sa main accompagne de gestes précis et harmonieux les détours profonds, les méandres de sa pensée, quand sa voix, qui est enchantement, articule, devise et traîne avec art, quand ses regards ajoutent à sa parole nette des lumières d'extase, quand il s'empare d'un très menu fait pour remonter de lui aux plus hardies interrogations ou d'un aperçu concret pour ouvrir, comme en se jouant, de larges et mystérieux horizons, quand il apparaît le plus raisonnable des fous ou le plus logique des rêveurs, il fait admirer, par les intelligences les plus avides de son temps, les envolées, les pudeurs, les délivrances, l'infailibilité d'un poésie singulièrement novatrice et indépendante<sup>40</sup>.

Par son ouvrage, Mondor nous présente Mallarmé comme un homme dont l'humilité n'avait d'égal que le génie. En commentant précisément "l'expérience de Mallarmé<sup>41</sup>", Maurice Blanchot écrit :

Qui creuse le vers, échappe à l'être comme certitude, rencontre l'absence des dieux, vit dans l'intimité de cette absence, en devient responsable, en assume le risque, en supporte la faveur. Qui creuse le vers doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n'avoir pas la vérité pour horizon, ni l'avenir pour séjour, car il n'a nullement droit à l'espérance : il lui faut au contraire désespérer. Qui creuse le vers meurt, rencontre sa mort comme abîme<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> *L'espace littéraire*, p. 46.

<sup>40</sup> *Vie de Mallarmé*, p. 784.

<sup>41</sup> *L'espace littéraire*, p. 37.

<sup>42</sup> *Idem*.

L'expérience de Stéphane Mallarmé se révèle surtout dans le poème-  
 conte *Igitur (ou la folie d'Elbehnon)*<sup>43</sup>, ensemble apparemment inachevé  
 évoquant une eau noire à la profondeur insondable annonçant non pas le  
 néant, mais ce qui lui succédera : un vide qui est silence pur dans la  
 confusion des textures de l'impossibilité : l'irréalité. Ce conte difficile à  
 cerner - d'autant que le fait de nous avoir été livré sans l'intervention  
 volontaire de Mallarmé, c'est-à-dire sans être remanié pour une version  
 définitive, ajoute à sa difficulté - est une expérience poétique dont seul le  
 poète lui-même pouvait estimer la portée philosophique. Car il n'y a pas à  
 douter qu'*Igitur* relève non seulement de la poésie ou de la littérature, mais  
 aussi de la philosophie. Ce texte ne renvoie-t-il pas aux questionnements les  
 plus fondamentaux de l'existence ? Ceux de l'être et du néant, de la vie ou  
 de la mort ? Dans *Igitur*, le langage poétique annonce l'inédit à même  
 l'œuvre d'une vie. Nous pourrions croire, en effet, que Mallarmé attendait le  
 moment opportun pour compléter ce conte, mais cela ne fut jamais. Ce qui  
 importe, néanmoins, c'est la découverte, par le lecteur, de ce qu'*Igitur* lui  
 réserve d'émerveillement dans la révélation d'un langage étranger à  
 l'ordinaire des choses : l'écoute du murmure de l'imaginaire antérieur.  
 Comme l'écrit Maurice Blanchot : "La parole poétique ne s'oppose plus  
 alors seulement au langage ordinaire, mais aussi bien au langage de la

---

<sup>43</sup> *Œuvres Complètes*, p. 421-451. Au sujet du choix de ce mot "Igitur" par Stéphane Mallarmé, Henri Mondor cite, en page 300 de *Vie de Mallarmé*, un extrait de l'ouvrage *L'Expérience poétique* de Roland de Renéville : "Il suffit de se reporter au chapitre II du texte latin de la Genèse pour trouver la phrase dont le premier mot servit à Mallarmé pour baptiser son héros *Igitur* : *Igitur perfecti sunt caeli et terra et omnis ornatus eorum* [Ainsi furent achevés le ciel, la terre et tout ce qu'ils contiennent]. Cette phrase se rapporte aux anges, les Elohim, puissances créatrices émanées de Jeovah et pour tout dire les astres... El behnon, en hébreu, signifie le fils des Elohim".

pensée<sup>44</sup>”. Dans *Igitur*, le travail du poète est lui-même transcendé en ce sens que Mallarmé a été lui-même, en cours de création, dépassé par la *pensée mallarméenne*. À l’écoute du murmure de l’imaginaire antérieur, le poète devient non pas quelqu’un d’autre, mais un être qui n’est plus personne sinon passivité dans l’entente d’un langage devenant *autre* langage.

La parole poétique n’est plus parole d’une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n’est personne, mais il semble que la parole seule se parle. Le langage prend alors toute son importance ; il devient l’essentiel ; le langage parle comme essentiel, et c’est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle<sup>45</sup>.

Après la mort de Stéphane Mallarmé, le manuscrit d’*Igitur* fut découvert par le docteur Edmond Bonniot, ami et gendre du poète (Edmond Bonniot fut l’époux de Genenière Mallarmé, fille de Stéphane), qui en assura la mise en ordre avant sa révélation au public. Ce poème incomplet, rédigé en grande partie entre 1867 et 1870 (c’est peut-être, en somme, cet inachèvement qui lui donne toute sa magnificence ; après tout, ce qui est inachevé suggère immanquablement le “sans fin”, l’éternel), devait combler le vide laissé par l’absence de ce *Livre*<sup>46</sup> définitif et absolu dont rêvait le poète, mais qui resta lui-aussi à l’état de brouillon. Stéphane Mallarmé aurait

---

<sup>44</sup> *L’espace littéraire*, p. 42.

<sup>45</sup> *Idem*.

<sup>46</sup> L’histoire nous a appris que Stéphane Mallarmé nourrissait, en lui, le désir de ce *Livre* absolu ; un Grand Œuvre, après lequel tout serait dit et ne laissant, par conséquent, aucune autre possibilité en littérature. À ce sujet, l’ouvrage remarquable de Jacques Scherer, *Le “Livre” de Mallarmé*, est fort détaillé. Nous pouvons y lire, en plus des textes documentaires de Scherer, la reproduction fidèle du manuscrit laissé par le poète.



fait allusion au *Livre* durant les Mardis<sup>47</sup> de la poésie, réunions auxquelles prenaient part, entre autres, deux jeunes auteurs d'alors : André Gide<sup>48</sup> et Paul Valéry<sup>49</sup>. Au sujet d'*Igitur*, Edmond Bonniot écrit dans sa préface : “La publication de cet ouvrage suppléera peut-être, dans quelque mesure, du moins quant à l'évolution plénière de ce rare esprit, à la réalisation de son Grand Œuvre [*le Livre*] inachevé<sup>50</sup>”. Edmond Bonniot a rassemblé les éléments d'un texte connu de l'auteur seul en se fiant vraisemblablement aux impressions nées de la compagnie de Stéphane Mallarmé et aussi sûrement des témoignages de proches. “Plus tard je m'attachai avec enthousiasme, une joie d'explorateur prudent, pas à déchiffrer, plutôt à défricher un manuscrit très touffu, dont je crois cependant avoir saisi le fil conducteur<sup>51</sup>”.

Le cahier d'*Igitur* fut découvert en l'année 1900 alors qu'Edmond Bonniot consultait des notes laissées par Mallarmé. Geneviève confia apparemment le manuscrit à son mari, à la demande de celui-ci. Ce qui nous laisse à penser que, n'eût été de l'attention de Bonniot, *Igitur* serait resté ignoré du monde. Le conte - qui sera finalement publié en 1925 - est divisé en cinq parties qu'Edmond Bonniot a fait précéder de deux courts textes de Mallarmé (de toute évidence liés au conte) auquel il a lui-même donné les titres [INTRODUCTION] et [ARGUMENT]; cette disposition entre crochets et en majuscules indiquant l'intervention personnelle de Bonniot.

---

<sup>47</sup> On appelait *Mardis de la poésie* ces réunions qui avaient lieu effectivement le mardi chez Stéphane Mallarmé au 89 rue de Rome, à Paris, et auxquelles ont pris part plusieurs poètes de cette époque.

<sup>48</sup> André Gide : écrivain français (1869-1951). Entre autres œuvres : *Les Nourritures terrestres* (1897) et *Les Faux-Monnayeurs* (1925).

<sup>49</sup> Paul Ambroise Valéry : écrivain français (1871-1945). Entre autres œuvres : des essais sur l'art tels *Variété* (1924) et *Tel Quel* (1941) ; des œuvres de théâtre comme *Amphion* (1931) et *Semiramis* (1934). Il a laissé de nombreux écrits sur l'humanisme et la littérature.

<sup>50</sup> *Œuvres complètes*, p. 431.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 424.

La première partie a pour titre *Le Minuit* ; la seconde, *Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers*; la troisième, *Vie d'Igitur* ; la quatrième, *Le coup de dés* et la cinquième, *Il se couche au tombeau*. La suite de l'ensemble mis en ordre est composée de fragments que Bonniot a désigné par le mot "Scolies". Le conte débute donc, en fait, à partir du texte [INTRODUCTION] alors qu'Igitur sent venir la mort. "Quand les souffles de ses ancêtres veulent souffler la bougie, (grâce à laquelle peut-être subsistent les caractères du grimoire) - il dit "Pas encore <sup>52</sup>! [...]"

Qui est Igitur ? Nous pourrions suggérer que chacun de nous, dans l'appropriation des mots par la lecture, peut devenir Igitur. Dans l'approche de minuit, l'heure de la disparition de l'*étant* heideggerien, donc de l'*existant*, laissera toute sa possibilité d'expansion à sa seule négation, c'est-à-dire le néant. L'*être* considérant désormais son propre *non-être* comme unique aboutissant envisageable peut maintenant mesurer avec justesse l'incommensurable de l'étendue du hasard. Dans cette vision absolue simultanée de toutes les probabilités, il peut jeter les dés. Le court texte [ARGUMENT] devait être intégré à une introduction plus élaborée, avec une description évidemment plus complète de l'environnement d'*Igitur*.

À peu près ce qui suit :

Minuit sonne - le Minuit où doivent être jetés les dés. Igitur descend les escaliers, de l'esprit humain, va au fond des choses : en "absolu" qu'il est. Tombeaux - cendres (pas sentiment, ni esprit) neutralité. Il récite la prédiction et fait le geste. Indifférence. Sifflements dans l'escalier. "Vous avez tort" nulle émotion. L'infini

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 433.

sort du hasard que vous avez nié. Vous, mathématiciens expirâtes - moi projeté absolu. Devais finir en Infini<sup>53</sup>.

Igitur sort de la chambre pour gagner l'escalier, mais il a déjà transformé toutes les probabilités en certitude. Il faut comprendre ici que Mallarmé évoque cet effroi non pas seulement de la mort elle-même, mais de l'insidieuse et terrifiante idée d'un infini tourmenté sans repos que cette mort volontaire, ce suicide, ne semble pas vouloir interrompre. Ainsi dans la première partie, *Le Minuit* :

C'est le rêve pur d'un Minuit, en soi disparu, et dont la Clarté reconnue, qui seule demeure au sein de son accomplissement plongé dans l'ombre, résume sa stérilité sur la pâleur d'un livre ouvert que présente la table ; page et décor ordinaires de la Nuit, sinon que subsiste encore le silence d'une antique parole proférée par lui, en lequel, revenu, ce Minuit évoque son ombre finie et nulle par ces mots : J'étais l'heure qui doit me rendre pur<sup>54</sup>.

“Igitur”, l'être conscient considérant “le Minuit”, l'heure dernière, meurt et ouvre le néant pour le glorifier, en faire le vide par excellence qui comblera tout l'espace de la plénitude pour gagner l'éternel, l'effacement définitif des fins. Mais ce néant disparaîtra à son tour. Ce sera là le seul silence du monde, le mutisme le plus absolu où la parole de l'être ne peut se faire entendre. C'est dans ce silence, dans “la solitude essentielle”, que l'écoute du murmure de l'imaginaire antérieur est possible, car ce silence est l'imaginaire antérieur. Lorsqu'Igitur s'aventure dans les escaliers, il rompt avec l'apparence ordinaire des choses pour parvenir au savoir véritable : la conscience de soi.

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 434.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 435.

Cette prise en charge du hasard se fait dans la deuxième partie : *Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers (au lieu de descendre à cheval sur la rampe) :*

Cette fois plus nul doute ; la certitude se mire en l'évidence : en vain, réminiscence d'un mensonge, dont elle était la conséquence, la vision d'un lieu apparaissait-elle encore, telle que devait être, par exemple, l'intervalle attendu, ayant, en effet, pour parois latérales l'opposition double des panneaux, et pour vis-à-vis, devant et derrière, l'ouverture de doute nul répercutée par le prolongement du bruit des panneaux, où s'enfuit le plumage, et dédoublée par l'équivoque exploré, la symétrie parfaite des déductions prévues démentait sa réalité ; il n'y avait pas à s'y tromper c'était la conscience de soi (à laquelle l'absurde même devait servir de lieu) - sa réussite.

Elle se présente également dans l'une et dans l'autre face des parois luisantes et séculaires ne gardant d'elle que d'une main la clarté opaline de sa science et de l'autre son volume, le volume de ses nuits, maintenant fermé : du passé et de l'avenir que parvenue au pinacle de moi, l'ombre pure domine parfaitement et finis, hors d'eux. Tandis que devant et derrière se prolonge le mensonge exploré de l'infini, ténèbres de toutes mes apparitions réunies, à présent que le temps a cessé et ne les divise plus, retombées en un lourd somme, massif (lors du bruit d'abord entendu), dans le vide duquel j'entends les pulsations de mon propre cœur<sup>55</sup>.

Le lecteur assiste à la prise de conscience vertigineuse d'Igitur de la plus grande étrangeté, la plus obscure énigme, que nous puissions concevoir : l'existence. Igitur prend conscience de lui-même en tant qu'*étant* et de la possibilité de se jouer du hasard en le rendant inopérant par la décision de se donner la mort et ainsi révéler sa véritable présence au

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 437-438.

monde. Les battements de son cœur sont évidemment le rappel de son cheminement vers cette mort. La troisième partie *Vie d'Igitur* est la vision horrifiante d'une éternité qui évoque le tourment incessant d'un être hanté par l'idée que la mort n'est pas la fin et que même son immobilité apparente ne garantit pas l'arrêt définitif de la souffrance. Plus effroyable encore, la mort n'est que le passage vers un "autre chose" qui s'inclut dans un tout dont l'être ne peut s'abstraire, même par delà l'existence. Cela n'est pas sans nous rappeler le concept de l'"il y a" d'Emmanuel Lévinas. L'"il y a" est la neutralité monstrueusement impersonnelle à laquelle l'existant - peu importe que cet existant *soit* ou *ne soit plus* - ne peut échapper.

*Écoutez, ma race, avant de souffler ma bougie - le compte que j'ai à vous rendre de ma vie - Ici : névrose, ennui (ou Absolu !)*

J'ai toujours vécu mon âme fixée sur l'horloge. Certes, j'ai tout fait pour que le temps qu'elle sonna *restât* présent dans la chambre, et devînt pour moi la pâture et la vie - j'ai épaissi les rideaux, et comme j'étais obligé pour ne pas douter de moi de m'asseoir en face de cette glace, j'ai recueilli précieusement les moindres atomes du temps dans des étoffes sans cesse épaissies. - L'horloge me fait souvent grand bien (Cela avant que son Idée n'ait été complétée ? *En effet, Igitur a été projeté hors du temps par sa race*).

[...]

Il se sépare du temps indéfini et il est ! Et ce temps ne va pas comme jadis s'arrêter en un frémissement gris sur les ébènes massifs dont les chimères fermaient les lèvres avec une accablante sensation de fini, et, ne trouvant plus à se mêler aux tentures saturées et alourdies, remplir une glace d'ennui où, suffoquant et étouffé, je suppliais de rester une vague figure qui disparaissait complètement dans la glace confondue ; jusqu'à ce qu'enfin, mes mains ôtées un moment de mes yeux où je les avais mises pour ne pas la voir disparaître, dans une

épouvantable sensation d'éternité, en laquelle semblait expirer la chambre, elle m'apparût comme l'horreur de cette éternité<sup>56</sup>.

Igitur ressent l'étouffement d'une angoisse qui est la reconnaissance finale d'un lieu inconnu et redouté : celui de la mort infinie par la disparition pure de l'être dans le non-être, mais dans un non-être qui n'apporte pas le repos que l'on dirait éternel. La mort infinie est le tracé même de l'absurde qui se perd dans l'éternité des éternités et de laquelle l'être ne sort pas. Cette mort infinie devient alors la marque définitive de la présence. Igitur est voué à la présence au monde et son suicide ne peut nier son existence. Son absence est désormais présence dans un tout absolu qui ne lui accorde pas de refuge dans un "ailleurs" hypothétique. La quatrième partie, *Le coup de dés* est l'acte décisif qui fera du hasard le seul décideur possible. Igitur lance les dés dans l'obscurité la plus complète, la nuit la plus significative de l'être qui personnifiera tous les autres, *l'étant* seul face à une *extériorité* qui ne peut exister que par sa seule conscience.

Igitur secoue simplement les dés - mouvement, avant d'aller rejoindre les cendres, atomes de ses ancêtres : le mouvement qui est en lui est absous. On comprend ce que signifie son ambiguïté.

Il ferme le livre - souffle la bougie, - de son souffle qui contenait le hasard : et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres.

Croisant les bras - l'Absolu a disparu, en pureté de sa race (car il faut bien que le bruit cesse).

Race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé, excessif, dans le passé, et qui pleine de hasard n'a vécu, alors, que de son futur. - Ce hasard nié à l'aide d'un anachronisme, un personnage, suprême incarnation de cette race, - qui sent en lui, grâce à l'absurde, l'existence de l'Absolu, a, solitaire, oublié la parole humaine en le grimoire, et la

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 439-441.

pensée en un luminaire, l'un annonçant cette négation du hasard, l'autre éclairant le rêve où il en est. Le personnage qui, croyant à l'existence du seul Absolu, s' imagine être partout dans un rêve (il agit au point de vue Absolu) trouve l'acte inutile, car il y a et n'y a pas de hasard - il réduit le hasard à l'Infini - qui, dit-il, doit exister quelque part<sup>57</sup>.

Igitur est l'*étant* ; l'*étant* est Igitur. L'être conscient est le seul en mesure d'estimer l'étendue du hasard. Il ne peut le mesurer ; il ne peut que l'abolir du geste, un temps, mais le hasard est imprenable car il est l'incommensurable de la possibilité. La prise de conscience d'Igitur est celle de Stéphane Mallarmé tentant l'approche du langage pur dans l'écoute du murmure de l'imaginaire antérieur qui est le silence le plus absolu dans l'absence de tout *ce qui est* ou *pourrait être*. Cette absence se vérifie dans la cinquième partie très courte *Il se couche au tombeau* :

Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer. (La fiole vide, folie tout ce qui reste du château ?) Le Néant parti, reste le château de la pureté<sup>58</sup>.

Le groupe nominal "La goutte de néant" représente le poison bu par Igitur qui, en provoquant la mort, donne au néant une plénitude devant, par le principe du conte, renvoyer l'étant dans un oubli éternel, sans possibilité de retour sur soi à cet *étant* disparu dans un gouffre pouvant évoquer le chaos initial, le vide originel. La proposition elliptique "Le Néant parti" ne décrit pas l'absence, mais l'inimaginable de l'absence, le vide pur, qui non seulement aura précédé et succédé la présence de l'existant, mais précédera

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 442.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 443.

et succédera aussi l'absence de ce même existant et ce, pour l'éternité des éternités. Le vide pur *est* l'éternité et l'éternité *est* "le château de la pureté".

Dans le regroupement appelé "Scolies", regroupement qui suit le conte, Edmond Bonniot a rassemblé des textes lui semblant des éléments préparatoires, des ébauches, de l'ensemble *Igitur*. Le premier a pour titre *Touches* ; le second celui de *Plusieurs ébauches de la sortie de la chambre* (ce second texte est composé, en fait, de trois sous-textes désignés par Stéphane Mallarmé des symboles de l'ancien alphabet grec Γ (gamma), Δ (delta) et Ε (epsilon). Enfin, le troisième texte s'intitule *Malgré la défense de sa mère allant jouer dans les tombeaux*. Comme le conte *Igitur* ne fut de toute manière jamais achevé, il convenait, pour Bonniot, d'ajouter ses textes à sa suite pour mieux comprendre la genèse du conte de Mallarmé. Il écrit, d'ailleurs, dans une note en bas de page : "De sorte qu'*Igitur* se trouve ainsi suivi comme d'un second *Igitur* qui n'est en somme que la préparation du premier<sup>59</sup>". Le lecteur peut ainsi disposer de ce que Mallarmé avait jeté sur papier comme bases pour l'élaboration de cette oeuvre. Dans le premier texte *Touches*, Igitur sent la présence de Minuit, "l'heure qui doit me rendre pur". Igitur devient l'heure elle-même qui abolira l'être pour ne laisser subsister que la nuit vide, le néant d'un néant, le château de la pureté.

Ô sort ! la pureté ne peut s'établir - voici que l'obscurité la remplacera - et que les lourds rideaux tombant en temps, en feront les ténèbres, - tandis que le livre aux pages fermées toutes les nuits, et la lumière le jour qu'elles séparent. Cependant, les meubles garderont leur

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 424.



vacance et agonie de rêve chimérique et pur, une fiole contient la substance du Néant.

Et maintenant, il n'y a plus qu'ombre et silence<sup>60</sup>.

L'ombre et le silence sont l'aboutissement temporaire du processus de la mort préparée par Igitur pour anihiler toute sa présence au monde, mais Mallarmé ne peut amener le personnage à disparaître totalement avec son univers, pour ne laisser qu'un vide parfait derrière lui. Comme pour chacun de nous, Igitur est voué à la présence éternelle ne serait-ce que par son existence déjà antérieure à une subséquente absence absolue. Les trois sous-textes Γ, Δ et E qui composent *Plusieurs ébauches de la sortie de chambre*, furent visiblement les brouillons de la deuxième partie du conte intitulée *Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers*. Le sous-texte Γ évoque les pulsations d'un cœur, l'horloge dont les aiguilles avancent vers le Minuit, le néant devant s'effacer à son tour :

L'ombre se décida pour celle-là et fut satisfaite. Car le bruit qu'elle entendait était de nouveau distinct et le même exactement que précédemment, indiquant la même progression.

Toutes les choses étaient rentrées dans leur ordre premier : il n'y avait plus de doute à avoir : cette halte n'avait-elle pas été l'intervalle disparu et remplacé par le froissement : elle y avait entendu le bruit de son propre cœur, explication du bruit devenu distinct ; c'était elle-même qui scandait sa mesure, et qui s'était apparue en ombres innombrables de nuits, entre les ombres des nuits passées et des nuits futures, devenues pareilles et extérieures, évoquées pour montrer qu'elles étaient également finies : cela avec une forme qui était le strict résumé d'elles : et ce froissement quel était-il ? non celui de quelque oiseau échappé sous le ventre velu duquel avait donné la lumière, mais le buste d'un génie supérieur, vêtu de velours, et dont

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 445.

l'unique frisson était le travail arachnéen d'une dentelle qui retombait sur le velours : le personnage parfait de la nuit telle qu'elle s'était apparue<sup>61</sup>.

L'ombre semble se fondre à même l'heure qui vole vers le Minuit, révélant à Igitur la disparition ultime des choses, la fin qui donnera à "tout ce qui est" la marque définitive de la différence avec "tout ce qui n'est pas". Le sous-texte  $\Delta$  ne suit pas vraiment  $\Gamma$ , mais semble lui-aussi un autre essai en vue d'une version plus achevée de la deuxième partie d'*Igitur* : *Il quitte la chambre et se perd dans les escaliers*. L'ombre est encore l'incarnation de Minuit ; elle s'évanouit pour se fondre dans le mouvement de la disparition afin de laisser place à la pureté : l'absence d'Igitur, absence de l'étant et de l'extériorité, en somme de l'existant même, qui sera toujours présence éternelle.

La Nuit était bien en soi cette fois et sûre que tout ce qui était étranger à elle n'était que chimère. [...]

Tout était parfait ; elle était la Nuit pure, et elle entendit son propre cœur qui battit. Toutefois il lui donna une inquiétude, celle de trop de certitude, celle d'une constatation trop sûre d'elle-même : elle voulut se replonger à son tour dans les ténèbres vers son sépulcre unique et abjurer l'idée de sa forme telle qu'elle s'était apparue par son souvenir des génies supérieurs chargés de réunir ces cendres passées<sup>62</sup>.

En quittant la chambre, Igitur devient lui-même *certitude de mouvement*. Igitur cesse d'être Igitur pour devenir le mouvement vers la disparition des choses. Pour boire le contenu de la fiole, il a tout son temps,

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 447.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 448.

il a l'éternité, car le temps lui-même compris entre la décision et l'acte de vider la fiole peut se considérer, dans l'ébranlement du vertige, en temps infini. Quant au troisième sous-texte désigné par E, il est encore une variante des deux autres, étant lui-aussi préparatoire à la deuxième partie d'*Igitur* :

L'ombre redevenue obscurité, la Nuit demeura avec une perception douteuse de pendule qui va expirer en la perception de lui ; mais à ce qui luit et va probablement s'éteindre en soi, elle se voit encore qui le porte ; c'est donc d'elle que venait le battement ouï, dont le bruit total tomba à jamais dans le passé (sur l'oubli)<sup>63</sup>.

Nous y retrouvons "l'ombre" qui semble être l'élan même de la décision d'*Igitur* d'accéder à l'inexistence grâce à la fiole, enlevant ainsi au hasard toute capacité dans l'étendue des probabilités. Le troisième et dernier texte de l'ensemble "Scolies" ayant pour titre *Malgré la défense de sa mère allant jouer dans les tombeaux* est évidemment l'ébauche des deux dernières parties d'*Igitur*, c'est-à-dire *Le coup de dés* et *Il se couche au tombeau*. *Igitur* secoue les dés pour couvrir, dans un mouvement surhumain, toute l'étendue des possibles du hasard. Une fois les dés lancés et le chiffre - chiffre unique qui ne peut être autre chiffre que lui-même - sorti de la simple probabilité pour devenir absolue réalité, il est temps pour *Igitur* de devenir pure absence par le néant, avant que ce même néant ne se retire ne laissant que "le château de la pureté".

Moi seul - moi seul - je vais connaître le néant. Vous, vous revenez à votre amalgame.

Je profère la parole, pour la replonger dans son inanité.

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 449.

Il jette les dés, le coup s'accomplit, douze, le temps (Minuit) - qui créa se retrouve la matière, les blocs, les dés -

Alors (de l'Absolu son esprit se formant par le hasard absolu de ce fait) il dit à tout ce vacarme : certainement, il y a là un acte - c'est mon devoir de le proclamer : cette folie existe. Vous avez eu raison (bruit de folie) de la manifester ; ne croyez pas que je vais vous replonger dans le néant<sup>64</sup>.

Le conte *Igitur (ou la folie d'Elbehnon)* est certes fort difficile à cerner ; il représente ce qui aurait dû être l'aboutissement définitif d'un cheminement poétique voué à la tentative sublime de compréhension de ce qui échappe absolument à l'ordinaire des jours. Comme l'écrit Maurice Blanchot, Mallarmé a voulu expliquer, par *Igitur*, le vertige de la possibilité de l'anéantissement de la réalité. L'homme n'est sûr de rien dans un univers qui a, non seulement la particularité d'être prodigieusement instable, mais qui, de plus, demeure une énigme à l'origine et au destin désespérément obscurs.

La parole de Mallarmé prononce l'être avec l'éclat de ce qui a pouvoir d'anéantir, de suspendre les êtres et de se suspendre soi-même en se retirant dans la vivacité fulgurante d'un instant : cette parole garde la décision qui fait de l'absence quelque chose d'agissant, de la mort un acte et de la mort volontaire, où le néant est tout entier en notre maîtrise, l'événement poétique par excellence que la tentative d'*Igitur* a amené à la lumière<sup>65</sup>.

Dans le tourment d'*Igitur*, Stéphane Mallarmé, a rencontré la nuit impure, celle que l'on ne peut voir qu'après avoir renoncé à "la frayeur de

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 451.

<sup>65</sup> *L'espace littéraire*, p. 207.

petites images<sup>66</sup>”, c’est-à-dire à tout ce qui masque la vraie nuit : les fantômes, les morts. Dans cette nuit impure, nous contemplons le seul vide qui n’est ni présence, ni absence, mais neutralité folle ne renvoyant à rien d’autre qu’un silence sans nom, sans origine. Ce silence est la révélation de ce qui ne peut raisonnablement s’expliquer ; il est nullité infiniment absolue.

### **Le silence répond à “Celui qui ne nous accompagne pas”**

Il existe, dans une proximité étrangement idéale de nous-mêmes, une présence qui, dans notre expérience de l’intériorité ou de l’extériorité, n’est pas celle de *soi* ni de l’*autre*, mais celle, indicible, de la manifestation d’une neutralité pouvant se rapporter à l’“il y a” lévinassien. Que peut-on dire du récit *Celui qui ne m’accompagnait pas*<sup>67</sup> ? Comment cerner cette présence éternelle qui s’affirme dans nos lieux intimes, occupant l’espace du familier ouvert sur l’être, soi ? Il faut lire attentivement ce livre de Maurice Blanchot pour faire la véritable rencontre de la présence en question - présence qui ne saurait être que non-présence et non-absence - s’affirmant dans le silence du monde et dans la solitude essentielle de l’écrivain à l’écoute du murmure de l’imaginaire antérieur, l’avant-écriture. Cette personnification de la neutralité (nous avons vu précédemment que l’“il y a” ne saurait être personnification car il transcende le phénomène lui-même. Il faut toutefois désigner son implication par un substantif) est ce qui reste près de moi tout en se déroband à mon regard dans l’apprentissage de la perception de l’extériorité. Une présence qui ne peut que difficilement céder sous la pression de celle,

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>67</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m’accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953, 174 p.

envisageable, de l'ami qui est quelque part ; le nombre infini des probabilités laissant au hasard, qui est neutralité absolue, la possibilité de la rencontre. Cette présence n'est pas celle-là, mais un "moi" qui ne peut être *moi* dans la mesure où ce "moi" que je suis déjà occupe une place unique - place qui ne peut en être une autre - de l'existant, place à l'expansion infinie pour maintenant. Georges Leroux, dans son article "À l'ami inconnu : Derrida lecteur politique de Blanchot<sup>68</sup>", fait une tentative d'approche éclairée dans l'élucidation partagée du mystère enveloppant le concept de l'amitié chez Maurice Blanchot - amitié lointaine et recluse venant d'un choix dicté par l'effroi de l'histoire par l'intermédiaire du philosophe Jacques Derrida<sup>69</sup> et de son ouvrage *Parages*<sup>70</sup>.

Cet autre éternellement présent qui résonne dans tout langage, n'est-il pas dès lors le compagnon éternel du même, de celui-là qui prend la parole, dérive, mais demeure celui qui parle ? Vertigineux paradoxe qui prend le risque de mettre en question la notion même de compagnie. Celui qui ne m'accompagnait pas n'est-il donc que celui qui, tout en étant éternellement présent, ne désire pas m'accompagner, n'a aucun souci de moi, n'est autre finalement que parce que je désire être moi<sup>71</sup>?

Ce fantôme qui surgit constamment au monde, à mon côté, pourrait très bien être simplement l'effet même d'un silence, celui d'où émerge le langage pur dans l'imaginaire antérieur. Ce fantôme serait celui qui rappelle à l'ordre l'artiste, le philosophe, l'épris de vérité dans l'existence, pour

---

<sup>68</sup> Georges Leroux, "À l'ami inconnu : Derrida, lecteur politique de Blanchot", *Études françaises*, 1995, 31, 3, p. 111-123.

<sup>69</sup> Jacques Derrida : philosophe français (1930). Entre autres œuvres : *L'écriture et la différence* (1967) et *Demeure (Sur Maurice Blanchot)* (1997).

<sup>70</sup> Jacques Derrida, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, 287 p. Il faut se référer au texte "Pas", p. 19-116.

<sup>71</sup> "À l'ami inconnu : Derrida, lecteur politique de Blanchot", p. 111.

l'inciter à la tâche dans le moment d'égarement inopportun. Il pourrait être, dans un moment totalement autre, comme le suggère Derrida, celui d'un semblable, l'ami proche à cause d'une complicité dont la nécessité aura été encouragée par le vertige de l'histoire moderne. Dans le cas de ce "moment totalement autre", le fantôme pourrait devenir, pour Maurice Blanchot, l'espace du souffle d'un souvenir, Emmanuel Lévinas ou Georges Bataille<sup>72</sup>, les compagnons d'un effroi commun : le souvenir de l'Occupation<sup>73</sup>.

En ce sens *Celui qui ne m'accompagnait pas* serait un retour sur un soi inscrit dans ce que Blanchot a de plus prodigieusement personnel à lui-même, mais un soi qui ne peut écrire ou parler, n'étant que l'observateur d'une extériorité le laissant seul dans la fascination, seul dans l'impossibilité de décrire. Ce récit est celui d'une sagesse lucide face à une histoire du monde dont la meilleure compréhension ne peut se transmettre d'un être à l'autre faute du seul langage susceptible de le faire, le langage pur, celui de la poésie, celui du murmure de l'imaginaire antérieur, le seul silence qui englobe absolument *ce qui est*. L'homme est voué à l'altérité absolue, c'est-à-dire à ne pouvoir jamais faire l'expérience de l'autre. L'écrivain sait tout cela, mais ce savoir ne se conquiert que dans l'anachorétisme, dans le silence du monde et la solitude essentielle. C'est cette faculté de retrait qui a fait remettre en question par Blanchot la notion même du *semblable à soi*. "Celui qui ne m'accompagne pas" est celui qui est mon semblable, mais qui doit refuser l'identité de ce semblable afin ne pas tomber dans l'imposture

---

<sup>72</sup> Georges Bataille : écrivain français (1897-1962). Ami de Maurice Blanchot. Son œuvre explore les côtés les plus étranges de l'existence et de la nature humaine. Entre autres œuvres : *Madame Edwarda* (1941) et *Le bleu du ciel* (1957).

<sup>73</sup> Voir dans "Chapitre premier" en page 48 : note 48 en bas de page.

de celle-ci, imposture qui a engendré des nationalismes destructeurs comme les colonialismes européens<sup>74</sup> des siècles précédents ou le national-socialisme<sup>75</sup> allemand de ce siècle. Nous le savons déjà, Maurice Blanchot s'est retiré dans l'obscurité pour vivre un deuil historique. Sa littérature est le juste produit de ce retrait.

Le principe de cette approche du texte de Blanchot réside dans le droit de l'absolue singularité, placée ici comme l'événement singulier de l'amitié de Maurice Blanchot et de Georges Bataille, que Derrida se refuse non seulement à commenter, mais à généraliser en en tirant quelque leçon éthique ou même politique<sup>76</sup>.

Le récit *Celui qui ne m'accompagnait pas* pourrait suggérer plus encore qu'un désir d'effacement absolu de l'être ; il pourrait être le seul témoignage de l'existence de cette personnification de l'"il y a" d'Emmanuel Lévinas. Nous devinons continuellement l'approche de cette personnification de la neutralité et, ce, depuis les premières perceptions de l'enfance. Bien qu'à cette période nous ne possédions pas les mots pour le nommer précisément, nous avons la certitude qu'un être *sans* être et *sans* non-être transcendant absolument présence et absence se tenait dans ce "quelque part" où nous étions, mais dans un temps autre que le nôtre.

---

<sup>74</sup> Le colonialisme a bien changé de visage au cours des millénaires, mais le fondement essentiel de sa doctrine est resté le même jusqu'au début du vingtième siècle : l'activité de peuplement par les citoyens d'un royaume puissant, en dehors de ses propres frontières, dans divers territoires étrangers et, ce, souvent au détriment des peuples autochtones. Ce qui a eu pour effet funeste de faire disparaître, par assimilation culturelle ou génocide systématiques, des nations entières. Le colonialisme s'est toujours fait pour des raisons militaires, commerciales ou religieuses.

<sup>75</sup> Le national-socialisme (nazisme) fut à la base de l'idéologie raciste et antisémite de l'Allemagne entre 1933 et 1945. L'ouvrage *Mein Kampf* (*Mon combat*) rédigé entre 1923 et 1924 par Adolf Hitler (1889-1945), durant sa détention, résume les prétentions théoriques du nazisme.

<sup>76</sup> "À l'ami inconnu : Derrida, lecteur politique de Blanchot", p. 112.



Maurice Blanchot fait l'expérience de la présence de cette neutralité, cet "il y a", par ce récit *Celui qui ne m'accompagnait pas*, un récit qui pourrait évoquer simultanément tant l'écrivain lui-même, que la non-présence et la non-absence de cette personnification de la neutralité. Le personnage-narrateur cherche, dès le début du récit à établir la communication : "Je cherchai, cette fois à l'aborder<sup>77</sup>". La personnification procède avec une délicatesse incompréhensible, peut-être surhumaine, une discrétion qui ne peut vraiment être décrite à l'Autre, celui de l'extérieur à soi, la conscience étrangère dans l'extériorité. "Celui qui ne m'accompagne pas" me fait comprendre le fait d'"être" dans un "étant" distinct pour tous les "étants" possibles que je puis, dans l'instant de la fascination, envisager de l'antérieur vers l'ultérieur. "En tous cas, j'avais le sentiment que je me méprenais moins sur tous ces gestes, sur celui qui les accomplissait et qui, maintenant, montait l'escalier et, j'imagine, allait se coucher. Le voir disparaître n'était pas, à proprement parler étrange, puisque c'était moi-même<sup>78</sup>". L'écrivain est entraîné dans la chambre où "celui qui ne l'accompagne pas" s'efface dans un mouvement entendu depuis toujours. Il ne cherche pas une quelconque excuse à l'isolement d'avec l'extériorité ; l'isolement est la volonté d'enseignement du silence du monde et de la solitude essentielle ; cet enseignement est celui de la voix du neutre, un ressassement durable et précieux pour l'artiste.

Le murmure de l'imaginaire antérieur appelle toujours et cet appel est sans cesse relancé. "Celui qui ne m'accompagne pas" est un "moi-même"

---

<sup>77</sup> *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 7.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 48.

établiissant, dans ma meilleure proximité, un secteur absolument personnel ouvert sur une extériorité qui, seule, accorde la fascination. “Celui qui ne m’accompagne pas” est l’absent dont l’absence occupe mon silence dans ses moindres espaces : ceux des jours d’écriture, des pages en devenir ; ceux du repos de la nuit accueillante ou de l’émerveillement périlleux de la nuit impure. “Celui qui ne m’accompagne pas” donne à l’effroi du vide sa plénitude la plus grande d’effacement : le silence du monde qui établit les apparences : l’avant-écriture, l’imaginaire antérieur. “Il me sembla qu’avant de parler il se retirait de mon voisinage, il s’exilait, et cet exil devenait le fond de l’entente, d’où ensuite, à la manière du souffle qui s’exhale, s’exprimait la vie, usée, brûlée, tout de même étrangement vivante, de la parole<sup>79</sup>”. “Celui qui ne m’accompagne pas” ne fait que rappeler à l’écrivain sa solitude essentielle qui est mouvement incommensurablement lent d’instant jaillissant de l’infini quotidien pour rappeler l’approche inéluctable d’une première mort, approche qui, dans la fascination, procure le vertige indispensable au questionnement fondamental sur l’existence de l’art et de la littérature.

En regardant par les grandes baies vitrées, - tout était en ce moment extraordinairement calme - et tandis que je voyais circuler, autour du rideau de feuilles vertes, un étrange jour rêveur, aussi lumineux que j’aurais pu l’imaginer, mais d’une lumière qui n’était pas tout à fait la lumière, lui ressemblait, exprimait le plaisir d’avoir brisé les profondeurs pour se perdre dans le glissement léger de la surface, je ne pus m’empêcher de m’en souvenir : au-delà des vitres se tenait quelqu’un ; dès que je me le rappellai, il se tourna contre la vitre et, sans s’arrêter à moi, fixa rapidement, d’un regard intense et rapide, toute l’étendue, toute la profondeur de la pièce<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

Le *quelqu'un* qui ne saurait être *moi* devient, dans la fascination, dans la contemplation de l'extériorité, le seul révélateur de la différence prodigieuse entre l'*être* et le *non-être*, cette différence étant le seul repère possible permettant d'envisager ce qui précède le néant : "la nuit sacrée [qui] enferme Eurydice<sup>81</sup>", le silence qui est pureté du chaos, la négation infiniment absolue de *ce qui est* et de *ce qui n'est pas*.

Peut-être que tout ce qui meurt, même le jour, se rapproche de l'homme, demande à l'homme le secret de mourir. Tout cela ne durera plus très longtemps. Déjà, je sens d'une manière lointaine que je n'ai plus le droit d'appeler mon compagnon, - et m'entendrait-il encore ? où est-il à présent ? peut-être très près d'ici ? peut-être est-il sous ma main ? peut-être est-ce lui que ma main lentement repousse, écarte encore une fois ? Non, ne l'écarte pas, ne le repousse pas, attire-le au contraire, conduis-le vers toi, fraie-lui le chemin, appelle-le, appelle-le doucement par son nom<sup>82</sup>.

"Celui qui ne m'accompagne pas" est cette obscure considération de moi-même qui devient fascination dans la solitude essentielle, me laissant alors vaguement soupçonner l'incommensurable de ce silence des origines, silence impensablement pur dont l'être ne peut faire l'expérience dans un moment autre que celui, précis, dernier, qui précède justement sa mort. Le mourant demeure toujours conscient d'une évidence s'affirmant davantage avec la progression, vers lui, de la mort dont il sait qu'elle arrivera

---

<sup>81</sup> *L'espace littéraire*, p. 231.

<sup>82</sup> *Celui qui ne m'accompagnait pas*, p. 173.

ultimement. Cette conscience de la fin n'est pas seulement le fait de la dégénérescence physique du corps par la maladie qui l'emporte, mais aussi celui inexplicable, insaisissable par l'entendement humain, de l'acceptation paisible d'un ordre du monde qui n'accorde rien d'autre. Cette acceptation est celle d'une entente conclue hors de l'être dans l'immémorial de l'apparition de la première conscience, du premier "étant" ayant subi l'éblouissement de l'extériorité dans l'existant, celui-ci témoignant, par sa seule présence, de son absolue négation et par là, de la possibilité d'une transcendance de cette négation par ce silence impensablement pur. C'est là le seul silence qui annonce véritablement le fait littéraire.

## CHAPITRE TROISIÈME

### **La solitude essentielle, le vertige entendu de la véritable expérience littéraire**

#### **L'expérience de la solitude essentielle**

En introduction à *L'espace littéraire*<sup>1</sup>, Maurice Blanchot écrit :

Il semble que nous apprenions quelque chose sur l'art, quand nous éprouvons ce que voudrait désigner le mot solitude. De ce mot, on a fait un grand abus. Cependant, "être seul", qu'est-ce que cela signifie ? Quand est-on seul ? Se poser cette question ne doit pas seulement nous ramener à des opinions pathétiques. La solitude au niveau du monde est une blessure sur laquelle il n'y a pas ici à épiloguer<sup>2</sup>.

Lorsque Blanchot interroge la solitude de l'artiste, il invite le lecteur à s'y intéresser au-delà des considérations phénoménologiques ordinaires. Il ne s'agit pas ici d'analyser la solitude de l'être, par exemple dans sa seule délimitation ontologique, mais par delà la seule définition y voir le recueillement véritable. Nous parlerons du retrait absolu derrière le réel pour

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 376 p.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 13.

le contempler sous un angle étranger, et dans une lucidité assagissante, le reconsidérer dans la fascination. Dans la maîtrise possible et limitée des instants de vivre, l'être ne cherche que le véritable isolement qui le confondra avec la terreur du silence du monde. L'itinéraire de l'artiste ou de l'écrivain ne saurait que rejoindre toujours le chemin de "la solitude essentielle"<sup>3</sup> blanchotienne, dans la proximité de l'espace littéraire.

Quand je suis seul, ce n'est pas moi qui suis là et ce n'est pas de toi que je reste loin, ni des autres, ni du monde. Je ne suis pas le sujet à qui arriverait cette impression de solitude, ce sentiment de mes limites, cet ennui d'être moi-même. Quand je suis seul, je ne suis pas là. Cela ne signifie pas un état psychologique, indiquant l'évanouissement, l'effacement de ce droit à éprouver ce que j'éprouve à partir de moi comme d'un centre<sup>4</sup>.

La solitude, dans ce cas, est celle qui me fait voir l'absolument "autre" que moi seul *devant* le monde. Ce que "moi" dissimule serait au-delà des simples possibilités du soi : l'étrange appel qui se terre derrière le tout existant et qui renvoie à son propre antérieur. L'être seul ressent sa solitude en la mesurant au frisson même de l'état d'existence et de celui de l'expérience de l'Autre, l'être conscient extérieur à moi, dans l'immense de l'extériorité.

Ce qui ne peut plus dire "autre" devient non seulement "moi", mais par delà ce qui est absolument personnel, l'éternellement différent : ce qui veut dire "moi", en dehors de ce qui est totalement autre. "Ce qui me fait moi est cette décision d'être en tant que séparé de l'être, d'être sans être,

---

<sup>3</sup> Voir dans "Introduction" en page 7 : note 10 en bas de page.

<sup>4</sup> *L'espace littéraire*, p. 337.

d'être cela qui ne doit rien à l'être, qui tient son pouvoir du refus d'être, l'absolument "dénaturé", l'absolument séparé, c'est-à-dire l'absolument absolu<sup>5</sup>".

L'écrivain a le devoir de comprendre cet "absolument absolu" pour accéder à la solitude essentielle. Il y a ce détachement de l'être envers l'être qui fait de lui un centre qui se tient ailleurs que dans le monde, au cœur même de la possibilité. Dans son ouvrage *De l'existence à l'existant*<sup>6</sup>, Emmanuel Lévinas exprime l'infinité de la solitude en associant l'hypostase, c'est-à-dire l'absolument divin, le théosophique, à son concept de la neutralité effroyable de l'"il y a". "L'hypostase, en participant à l'*il y a*, se retrouve comme solitude, comme le définitif de l'enchaînement d'un moi à son soi<sup>7</sup>". Le "moi" est éternellement le "soi", dans l'impossibilité d'être *ailleurs* qu'en soi et prisonnier absolument de cette union à jamais fixée par l'"étant" heideggerien, c'est-à-dire le seul fait de la présence de l'être dans le monde.

Le monde et la lumière sont la solitude. Ces objets donnés, ces êtres habillés sont autre chose que moi-même, mais ils sont miens. Éclairés par la lumière, ils ont un sens et, par conséquent, sont comme s'ils venaient de moi. Dans l'univers compris, je suis seul, c'est-à-dire enfermé dans une existence définitivement *une*<sup>8</sup>.

Il ne saurait donc pas y avoir de possibilité d'évasion hors de "soi" sans "moi" pour accéder à la proximité idéale de l'autre ; l'autre étant, pour

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 337-338.

<sup>6</sup> Emmanuel Lévinas, *De l'existence à l'existant* (1947), Paris, Vrin, 1993, 174 p.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 144.

toujours, non pas loin de moi, mais hors d'atteinte ici ou ailleurs dans l'existant.

### **Thomas L'Obscur, le premier et le dernier homme**

Entrer dans l'univers du roman *Thomas L'Obscur*<sup>9</sup>, c'est faire l'expérience de la terreur d'être dans le monde. Le livre de Maurice Blanchot donne de l'idée de la solitude essentielle sa définition la plus vertigineusement significative, la plus intensément achevée.

Il faut préciser, en tout premier lieu, que le roman *Thomas L'Obscur* a fait l'objet de deux versions. La première, qui fut publiée en 1941, comptait deux cent trente-deux pages. Quant à la seconde, considérablement remaniée, elle fut écourtée à cent trente-sept pages et parut en 1950. Nous ne nous arrêterons que sur cette seconde version, car elle est probablement davantage le résultat plus définitif que souhaitait Maurice Blanchot pour ce livre. *Thomas L'Obscur* est un cas remarquable de structure romanesque construite sur l'ébranlement même d'une base littéraire ancienne qui demandait une réorganisation créative, mais on peut dire que cet ébranlement de base littéraire caractérise tous les romans et récits de Maurice Blanchot.

---

<sup>9</sup> Maurice Blanchot, *Thomas L'Obscur* (seconde version), Paris, Gallimard, 1950, 137 p.



Faisant allusion aux autres romans et récits, Françoise Collin, dans son ouvrage *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*<sup>10</sup>, souligne la différence entre les deux versions de *Thomas l'Obscur* :

Chaque récit connaît une structure éclatée ; le langage procède par va et vient, piétinements, redites ou volte-face. À partir de cette allure générale commune, ils peuvent néanmoins être répartis en deux catégories : les uns, comme le *Très-Haut*<sup>11</sup> ou *Aminadab*<sup>12</sup>, prolifèrent en épisodes multiples, les autres, comme *Au moment voulu*<sup>13</sup>, *L'Arrêt de mort*<sup>14</sup>, sont à la fois plus brefs et plus dépouillés. Le passage des uns aux autres et le privilège accordé par l'auteur aux seconds, apparaît dans le passage de la première à la seconde version du premier en date de ses récits : *Thomas l'Obscur*. Le baroque de la première version est estompé dans la seconde<sup>15</sup>.

De l'une à l'autre version, Maurice Blanchot, quand il recherchait un centre thématique à son livre, a dû retrancher de nombreux passages qui déviaient le mystère "Thomas" en l'édulcorant au profit, semble-t-il, d'une surcharge en événements ou en rebondissements internes. Que dire de ce roman ? Que son personnage Thomas est l'homme faisant face à la possibilité inabordable de la quête humaine vers l'ultime différence : entendons par là ce qui ne peut être qu'un moment en suspension toujours destiné à arriver, mais jamais présent dans l'immédiat pour ne pas épuiser le sens du monde. Thomas est un personnage-métaphore absolument seul dans l'extériorité (l'autre personnage, Anne, apparaîtra près de lui comme seule "autre conscience" un peu plus loin dans le roman) et pouvant personnifier

---

<sup>10</sup> Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971, 250 p.

<sup>11</sup> Maurice Blanchot, *Le Très-Haut*, Paris, Gallimard, 1948, 243 p.

<sup>12</sup> *Idem*, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942, 227 p.

<sup>13</sup> *Idem*, *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951, 166 p.

<sup>14</sup> *Idem*, *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948, 127 p.

<sup>15</sup> *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, p. 14-15.

toutes les réalités imageantes des êtres. Au tout début du roman, Thomas regarde la mer, descend dans l'eau, plonge et nage sans but apparent. Comme je l'ai déjà mentionné au chapitre premier, il y a peu de doute sur le fait que ce Thomas soit le même que celui qui apparaîtra plus tard dans *Aminadab*. La même quête énigmatique les occupe tous les deux, mais cela est secondaire et Maurice Blanchot ne semble pas, du reste, apparenter fictionnellement ces "Thomas" d'une façon ou d'une autre. "La mer était tranquille et Thomas avait l'habitude de nager longtemps et sans fatigue<sup>16</sup>". Après avoir nagé durant un moment indéterminé, la mer s'agite et il revient au rivage ; observant de nouveau l'horizon, il aperçoit, au loin, un autre nageur difficilement distinguable à cause de la distance :

Il le voyait, ne le voyait plus et pourtant avait le sentiment de suivre toutes ses évolutions : non seulement de le percevoir toujours très bien, mais d'être rapproché de lui d'une manière tout à fait intime et comme il n'aurait pu l'être davantage par un autre contact. Il resta longtemps à regarder et à attendre. Il y avait dans cette contemplation quelque chose de douloureux qui était comme la manifestation d'une liberté trop grande, d'une liberté obtenue par la rupture de tous les liens. Son visage se troubla et pris une expression inusitée<sup>17</sup>.

Thomas prend peut-être, à ce moment étrange, conscience de sa propre mort ; il semble s'être perdu ailleurs que dans le monde. Il revient au rivage, sans revenir réellement, et aborde les lieux sombres de l'étrangeté même, ceux des rêves oppressants aboutissant au réveils terrifiés et suffoqués pour ensuite éprouver la quiétude de la légèreté d'une fascination solitaire dans la proximité du détachement de la mort ; le retour à

---

<sup>16</sup> *Thomas L'Obscur*, p. 9.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 13.

l'inaltération de la non-existence que Thomas a l'heur de voir et de ressentir, hors de lui-même. Le roman s'ouvre donc à la possibilité de la mort intemporelle de Thomas qui sera ressuscité à la convenance de Maurice Blanchot pour être réintégré dans d'autres lieux du roman le replongeant à leur tour dans une solitude liée à l'indistinct du personnage. Le parcours de Thomas n'est pas terrestre ; il ne longe pas les faits familiers, car on ne peut suivre Thomas. Son cheminement donne la seule possibilité d'expansion de la présence, pour l'être, dans l'extériorité, mais dans un secteur sans solidité théologale absolue, décidément spectral, démesurément dépourvu de repères identifiables à cette même extériorité.

C'est le couloir non pas labyrinthique mais sans secret qui va d'une porte à l'autre dans l'indifférence de leur répartition. Ces portes sont celles de chambres où quelqu'un se tient couché, malade, où quelqu'un meurt, où on meurt. Le couloir est le couloir de la veille immémoriale. Plus loin s'ouvre peut-être la cuisine, celle où aller remplir un verre d'eau. Dehors s'étend la ville, mais la ville est comme l'extension et la complication fiévreuse de la chambre, et elle y ramène<sup>18</sup>.

S'il fallait évoquer, en notre esprit, un schéma de l'errance de Thomas, cela se résumerait à un déplacement d'un espace symbolique précis (une salle à manger) à un autre (une chambre) durant lequel le personnage redéfinirait, en quelque sorte, la portée possible de sa présence dans l'univers observable en repensant cet univers à partir de lieux devenant, tour à tour, le centre de l'existant. À la lecture de *Thomas L'Obscur*, nous sommes confrontés à la seule unicité d'un homme qui "est" face à ce qui "n'est pas". Voilà l'état à partir duquel l'être, dans l'extériorité, n'arrive

---

<sup>18</sup> Maurice Blanchot et la question de l'écriture, p. 48-49.

plus à faire vraiment l'expérience de l'autre subissant ainsi l'effroi du vide. Il accède à l'endroit tourmenté où l'on meurt, mais où la mort ne veut pas finir par triompher pour donner l'accès à l'ailleurs, c'est-à-dire le néant. Nous avons là un ensemble romanesque qui amène le lecteur vers une complexité qui s'organise et se défait sans cesse, même au-delà du livre. Il faut bien comprendre que "au-delà" du livre ne fait pas référence aux souvenirs que ce livre laisse dans notre esprit ; il ne s'agit pas que de souvenirs relatifs à la fiction ou de résultats découlant de réflexions entraînées dans le sillage de l'ouvrage, mais d'un savoir qui représente le non-dit, la magnificence inquiétante d'une impression d'avant le temps d'où viendrait l'irrationnel de l'art, la prise de conscience de l'épreuve de la solitude essentielle devant ce qui est démesurément autre ; ce qui ne saurait prendre part à notre expérience du monde. Maurice Blanchot, en rédigeant *Thomas L'Obscur*, a probablement voulu boucler une œuvre définitive. Il a d'ailleurs écrit : "L'esprit veut s'accomplir dans une seule œuvre, au lieu de se réaliser dans l'infini des œuvres et le mouvement de l'histoire<sup>19</sup>". Thomas est seul et ce qui est hors lui, l'extériorité, ne participe pas par lui et est voué à la dissolution universelle toujours à venir.

L'autre personnage du roman, Anne, qui exprime elle-même une deuxième unicité absolue *dans* le monde et *près* de Thomas, semble représenter pour ce dernier la seule expérience raisonnable de "l'autre". Anne serait le reflet à la fois extrême et attendrissant d'une présence idéalisée dans le vertige de la plus grande solitude, la présence de Thomas. Cette jeune femme à l'énigmatique beauté éthérée, insensuelle, que Thomas

---

<sup>19</sup> *L'espace littéraire*, p. 14.

rencontre à la salle à manger de son hôtel, lui emboîtera le pas pour le suivre et, dans une étrange communion, devenir avec lui le seul “étant” heideggerien absolument central dans l’extériorité, c’est-à-dire le seul “conscient d’être” perdu dans un dehors incommensurablement privé de toute conscience effective de l’existence. Mais Anne, par cette initiative trop infiniment exigeante - initiative qui est celle de l’art ; initiative qui épuise l’artiste et le presse vers la mort - provoquera elle-même l’anéantissement lent de son être amenant son évanouissement du monde dans le sommeil de la mort marquant ainsi l’extériorité de sa présence éternelle. Cette extériorité sans conscience ne fait que se refermer sur Thomas et Anne pour les confondre avec le calme géant d’une solitude qui ne concerne que deux sensibilités humaines dramatiquement séparées l’une de l’autre, et témoignant dans le même temps d’une complicité éternelle qui continue à s’affiner dans un processus d’effacement ne connaissant pas de fin. Nous pouvons fort bien imaginer, dans leur cas, une forme d’amour épuré de toute passion charnelle et de faiblesse humaine. Le lien entre Anne et Thomas n’est autre que la seule solitude indicible qui est la terrible incapacité définitive d’approcher l’autre dans l’espace de l’extériorité : le solipsisme<sup>20</sup>. Lorsque Anne est sur le point de mourir, elle s’abandonne à la confiance en l’inévitable de la séparation ultime d’avec l’autre, sa mère et Thomas.

Quelque chose qui était le prélude, non pas d’une guérison, mais d’un état surprenant de force, se glissa auprès d’elle. Personne ne comprenait qu’elle allait passer par l’état de santé parfaite, par un point merveilleusement équilibré de la vie, pendule qui allait d’un monde à un autre monde. Elle seule, à travers des nuées rapidement chassées au-

---

<sup>20</sup> Le solipsisme est une théorie philosophique qui soutient que l’extériorité n’existe que par l’étant. Le *soi* et sa capacité de *ressentir* l’extériorité sont la seule réalité.

dessus d'elle, à la vitesse d'une étoile, vit s'approcher ce moment où, reprenant contact avec la terre, elle ressaisirait l'existence banale, ne verrait rien, ne sentirait rien, où elle pourrait vivre, vivre enfin, et peut-être même mourir, épisode merveilleux. De très loin, elle l'aperçut cette Anne bien portante, qu'elle ne connaissait pas, à travers laquelle elle allait s'écouler d'un cœur gai. Ah ! instant trop brillant. Du sein des ténèbres, une voix lui dit : Va<sup>21</sup>.

Nous ne pouvons que constater, à la lecture de ce passage, l'identique mais totalement autre de la condition d'Anne, dans l'instant précis de l'événement (qui s'observe d'un point de vue infiniment différent de l'espace), avec celle de Thomas au début du roman lorsque, sorti de la mer, il la contemple pour apercevoir ensuite quelqu'un. "À force d'épier, il découvrit un homme qui nageait très loin, à demi perdu sous l'horizon<sup>22</sup>". Le nageur ne serait que Thomas observé par lui-même, une fois franchi le seuil de la mort. Anne vit la même expérience lorsque cette voix, venue du fond de la nuit, la presse vers cette mort par le simple commandement "Va". Elle s'enfonce alors vers la détresse tranquille de l'effacement heureux du monde extérieur et, ce, à partir du moment le plus décisif de l'existence, la fin de la vie. Maintenant cette fin ne peut plus être constamment remise à plus tard. Elle vient en exigeant l'abandon total de l'être, elle donne au néant sa signification la plus rassurante, la plus désirable. C'est là l'appel de la grande confiance en le vide du silence du monde. Anne agonisant se tient dans la zone justement étendue entre l'existence et la non-existence, une forme de passage infiniment court qui unit les deux états définitivement complices. Les faits de la vie s'estompent et abandonnent une place accueillant simultanément les faits de la mort.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 13.

Sa mère, assise à son chevet, pleure déjà son départ ; elle lui parle, mais ses paroles se perdent dans l'oubli de l'indifférence car, pour Anne, le monde familial se résorbe désormais derrière elle pour laisser place à l'importance de ce qui n'est plus à venir : le néant.

Anne entendait cette voix : à quoi bon, sa mère n'était plus qu'un être insignifiant. Elle entendait aussi Thomas ; justement, elle savait maintenant ce qu'il fallait dire à Thomas, elle connaissait exactement les mots que toute sa vie elle avait cherchés pour l'atteindre. Mais elle se taisait, elle pensait : à quoi bon - ce mot aussi était le mot qu'elle cherchait -, Thomas est insignifiant. Dormons<sup>23</sup>.

Le renoncement d'Anne à la vie provoquera le jaillissement de sa présence éternelle dans l'existant par l'empreinte toujours éprouvante de son absence. Anne tombe dans le sommeil le plus profond qui devient celui le plus réparateur imaginable et donne à son absence du monde le sens d'une présence dont la force restera in-faiblissante dans le chagrin de l'autre ; ce chagrin devient aux yeux du lecteur un chagrin universel car la perte d'Anne est l'inacceptable de la fin d'une civilisation, un anéantissement qui est ma seule mort, celle que je ne veux pas voir même à l'aube de ma vie et à laquelle je ne pense pas. La mort est mon but dernier et inévitable et celui qui fera de moi le plus grand esprit dans l'espace de ma seule réalité, mon seul mirage et, de même, la seule vérité qui sacrera mon vécu de l'authenticité. Après cette promotion définitive, tout sera derrière moi et devant sera le néant, le seul ailleurs qui viendra redonner à mon être le droit à la disparition et à la présence par l'absence. Dans l'existant, il ne restera

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 98.

alors de moi qu'une forme d'ipséité fossile dont le sens n'est destiné qu'à l'autre.

Dans son article "Le mal obscur"<sup>24</sup>, consacré au roman (dans ce cas-ci, il s'agit d'une analyse de la première version du roman, mais le commentaire reste tout de même valable pour la seconde), Pierre Yana interroge Thomas et son évolution vers l'inflation infinie de l'idéal de l'être avant la dissolution totale, face à lui, de l'extériorité réintégrée ensuite sublimement avec ses êtres et ses choses.

L'ensemble du récit, l'aventure du Sujet idéal qu'est Thomas prend la forme d'un "grand tour", un grand voyage formateur au cours duquel Thomas apprendra à connaître les figures de l'altérité. Mais le récit se distingue des romans d'apprentissage : le monde, l'Autre, n'est jamais présenté de façon réaliste. L'Autre prend une forme idéale<sup>25</sup>.

Cette "forme idéale", Anne pour Thomas, est fixée absolument sur la trame même de la réalité expérimentable, mais elle est toujours altérable dans les circonstances du roman et c'est la seule forme, la seule possibilité de consistance de cet "Autre", dont parle Yana, dans la solitude essentielle. Quant aux visages qui seraient extérieurs à Thomas ou Anne, ils relèveraient de l'instabilité infinie d'une matière s'évanouissant sans cesse en retournant à une fragmentation supérieure à celle de l'atome. Après la mort d'Anne, seule l'altération de son monde fera exister Thomas et lui permettra d'avancer vers l'ailleurs. La terreur d'être au cœur de la dissolution de l'existant et de celle d'Anne qui est le seul Autre, plane au-dessus de

---

<sup>24</sup> Pierre Yana, "Le mal obscur", *Revue des sciences humaines*, avril-juin 1985, 2, 198, p. 201-218.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 203.



Thomas, mais l'altérité est l'indice de sa progression vers la réapparition idéalisée de l'existant. L'altérité est le passage vers l'accès à la perfection éternelle. Il est possible que Maurice Blanchot ait voulu figurer, à même ce premier roman, cette réalité mystérieuse de l'altérité amenant la "différence" d'un moment à un autre par l'étirement infini du présent personnel transformant le futur en passé. C'est la seule réalité d'un idéal pur, loin devant nous, en état d'effacement continu à mesure que nous éprouvons l'existence.

Thomas s'avança dans la campagne et il vit que le printemps commençait. Au loin, les mares étendaient leurs eaux troubles, le ciel était resplendissant, la vie jeune et libre. Quand le soleil monta sur l'horizon, les genres, les races et même les espèces futures, représentées par des individus sans espèces, peuplèrent la solitude dans un désordre plein de splendeur <sup>26</sup>.

À la fin du roman, le réel se décompose pour Thomas et la variabilité de l'éclat de la lumière d'un monde ancien change pour se renouveler sur une base impossible à fixer pour l'être émergeant dans un temps autre à la direction indéfinie : la solitude de Thomas est cette émergence redoutable dans le non-familier du monde recomposé, après l'apothéose de la dissolution.

Le monde pouvait-il être plus beau ? À travers les champs s'étendait l'idéal de la couleur. À travers le ciel transparent et vide s'étendait l'idéal de la lumière. Les arbres sans fruits, les fleurs sans fleurs portaient au bout de leurs tiges la fraîcheur et la jeunesse. À la place de la rose, il y avait sur le rosier une fleur noire qui ne pouvait être flétrie. Le printemps enveloppa Thomas comme une nuit

---

<sup>26</sup> *Thomas L'Obscur*, p. 130.

étincelante et il se sentit doucement appelé par cette nature qui débordait de félicité. Pour lui, un verger s'épanouit au sein de la terre, des oiseaux volèrent dans le néant et une mer immense s'étendit à ses pieds<sup>27</sup>.

Thomas regarde à nouveau la mer qui s'étale devant lui et il est prêt à se réapercevoir au loin, nageant, échappant toujours à l'engloutissement qui implique la fin, demeurant là où le *familier* devient simplement l'*étranger*. Dans la fascination, la solitude essentielle de l'écrivain est la certitude de la sensation de cet "étranger", dans son intimité avec le monde. Le personnage de Thomas (nous l'avons vu au chapitre premier : en araméen "Thomas" signifie "le jumeau") serait l'éternellement proche de tous les hommes. Thomas est, comme nous tous, sans le savoir ou ne voulant pas le savoir, dans l'attente terrifiée de la mort universelle ; l'Autre, avec Dieu et l'existant, va s'évanouir au réel et révéler Thomas à Thomas, Blanchot à Blanchot. "L'Autre, l'absent s'est éloigné, et ce discours [le discours blanchotien dans *Thomas L'Obscur*] doit s'énoncer dans une mystique immanente, sans recours à la foi, sans recours à une puissance extérieure au monde<sup>28</sup>". La peur, dans cette exception littéraire qu'est le roman *Thomas L'Obscur*, fait élever la solitude essentielle au plus sacré dans la totalité des significations langagières ; l'être est absolument seul face à "ce qui est" et "ce qui n'est pas", égaré dans l'hypothétique du solipsisme se faisant, dans l'extériorité, le révélateur le plus foudroyant de l'imaginaire antérieur : ce qui se presse devant le néant.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>28</sup> "Le mal obscur", p. 217.

## Rainer Maria Rilke et le langage de la solitude

Lorsque le poète autrichien Rainer Maria Rilke encourage un jeune admirateur, Franz Xaver Kappus, dans une lettre écrite le 4 novembre 1904, à Furuborg, en Suède, c'est avec la franche certitude de partager une part unique du savoir de la poésie : la douleur nécessaire de la solitude essentielle au niveau du monde et le vertige de son apprentissage. Cette lettre est l'une de celles d'une correspondance suivie entre Rilke et Kappus, correspondance rassemblée dans le recueil *Lettres à un jeune poète (Briefe an einen jungen Dichter)*<sup>29</sup>.

Je ne puis que formuler une fois de plus le vœu que vous trouviez assez de patience en vous-même pour supporter, et assez de simplicité pour croire. Confiez-vous toujours davantage à tout ce qui est difficile et à votre solitude. Pour le reste, laissez faire la vie. Croyez-moi, la vie a toujours raison<sup>30</sup>.

Il ne fait pas de doute, à la lecture de cet extrait de la lettre, que Rilke écrivait dans l'exaltation de l'espérance en une sagesse poétique et voulait la transmettre au jeune Kappus, mais le mouvement de l'art, s'il peut générer l'optimisme fasciné face à l'existence, peut aussi, nous le savons, susciter une terreur grande chez celui qui tente le risque artistique. Maurice Blanchot a éprouvé ce vertige, de sa propre expérience littéraire et philosophique, par l'intermédiaire, entre autres, de Rainer Maria Rilke et de son retournement catégorique vers la parole errante du murmure de l'imaginaire antérieur

---

<sup>29</sup> Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète* (1929), Paris, Grasset, 1937, 150 p. Ce recueil comprend dix lettres traduites de l'allemand au français par Bernard Grasset et Rainer Biemel. Ces lettres sont suivies d'un texte explicatif "Rilke et la vie créatrice" de Grasset.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

jaillissant de cette abstraction que les anciens appelaient “l’Éther” : le *Rien* qui est sans limite se faisant la proximité la plus étroite avec ma vraie réalité, c’est-à-dire le “soi” non-mesurable subissant l’épreuve effrayante de la solitude essentielle. Il faut revenir à la certitude qu’écrire “est l’interminable, l’incessant<sup>31</sup>”, car écrire est la transcription partielle du murmure de l’imaginaire antérieur, ouvrant le lieu de l’avant-écriture. Comment pourrait-il en être autrement ? Il ne s’agit pas ici du simple détachement de l’esprit d’avec l’épreuve de la matière, mais du véritable et seul recours du poète exposé à la solitude essentielle : celui de prendre part à l’universel et de chercher à transcrire le langage pur.

Le poète fait grand cas de cet universel ; il le fuit presque tous les instants de sa vie, mais il cherche toujours la réconciliation : le langage poétique est pour lui la solution des énigmes du monde. Rainer Maria Rilke a redouté la solution de ces énigmes, mais il a accepté le risque poétique, et ce risque amène la crainte sourde et latente de l’épuisement de l’absolu de toutes les espérances. Pour Rilke, l’extériorité, le monde et toutes ses extensions possibles, sont terrifiants. Dans l’intensité de la création, le poète peut voir ce monde se glacer insidieusement pour rendre détestables tous les refuges possibles, mais l’espoir ne peut s’amenuiser en lui. Dans le plus fort de son angoisse de l’extériorité, vers qui le poète peut-il se tourner pour être consolé ? La peur de la solitude infinie, le solipsisme, cet état solitaire épuré de toute nuance sur lequel viennent se briser les impressions primaires de persistance de la présence de l’autre, est le plus significatif de notre expérience dans l’existant. Cette angoisse qui est celle de Rainer Maria

---

<sup>31</sup> *L’espace littéraire*, p. 21.

Rilke déchire tout voile trompeur pour rendre le véritable éclat terrible de la condition humaine dans le monde. Ainsi dans “Les Élégies de Duino” (“Duineser Elegien”) du recueil *Poésie (Œuvres II)*<sup>32</sup> consacré à la poésie de Rilke, la toute première Élégie est un chant qui dépasse, par l’arrangement de ses mots, l’espérance la plus fondamentale de l’homme redoutant l’absence de Dieu ou de toute forme d’instance supérieure et intemporelle : la terreur du vide métaphysique. Rainer Maria Rilke écrit la peur de l’absurde.

Qui, si je criais, qui donc entendrait mon cri parmi les hiérarchies  
des Anges ? Et cela serait-il, même, et que l’un d’eux soudain  
me prenne sur son cœur : trop forte serait sa présence  
et j’y succomberais. Car le Beau n’est rien autre  
que le commencement de terrible, qu’à peine à ce degré  
nous pouvons supporter encore ; et si nous l’admirons,  
et tant, c’est qu’il dédaigne et laisse  
de nous anéantir. Tout Ange est terrible.  
Il me faut donc ainsi me retenir et ravalier en moi l’obscur sanglot,  
ce cri d’appel. Mais hélas ! vers qui se tourner ? à qui donc,  
mais à qui peut-on s’adresser ? À l’ange, non ! à l’homme, non !  
et les animaux pressentent et savent, dans leur sagesse,  
qu’on ne peut pas s’y fier : que nous n’habitons pas vraiment  
chez nous  
dans le monde interprété<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Rainer Maria Rilke, *Poésie, Œuvres II* (1926), Paris, Seuil, 1972, 537 p.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 315.

Les Élégies sont attachées au nom de Duino parce que Rainer Maria Rilke en commença la rédaction durant son séjour au Château de Duino en Dalmatie, en 1911 et 1912. Il était alors l'hôte de la princesse Marie de la Tour et Taxis<sup>34</sup>. Les Élégies de Duino seront achevées en version définitive à Muzot en 1922. Ces poèmes sont l'affirmation à la fois mystique et pathologique de la solitude, de l'être seul, en proie à l'angoisse devant l'anéantissement suggéré par la mort. Cette grande et affolante énigme est le seul questionnement liant Rilke à l'existence poétique ; une existence où chaque instant aurait dû s'écrire pour faire l'œuvre totale et invariable. Dans son ouvrage biographique *Rainer Maria Rilke*<sup>35</sup>, Pierre Desgraupes écrit : "Il y a des artistes qui nous apparaissent, le temps aidant, comme privés de vie personnelle, de qui l'histoire se confond rapidement avec celle d'une œuvre, de sa genèse, de son trajet dans l'imagination et dans le monde<sup>36</sup>". Cette observation se vérifie effectivement pour beaucoup d'artistes de toutes les époques. L'artiste s'évanouit ailleurs que dans le courant de sa poésie ; il en va de même pour Rainer Maria Rilke. "On dirait que sa vie se dérobe aux entreprises du biographe dans la mesure précisément où elle s'accorde à cette existence poétique dont il fut, pour ainsi dire, le théâtre anonyme<sup>37</sup>".

Le travail poétique, activité essentiellement esseulée, isolée des faux-semblants qui ne peuvent qu'altérer la pureté du langage, est un cheminement qui pousse le créateur à apprivoiser une rupture prévue avec la vie rassurante des illusions ordinaires. Le poète projeté dans l'extériorité et

---

<sup>34</sup> Marie de la Tour et Taxis (1855-1934) : princesse allemande de la famille de la Tour et Taxis (von Thurn und Taxis). Elle fut une amie proche de Rainer Maria Rilke.

<sup>35</sup> Pierre Desgraupes, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Pierre Seghers, 1958, 221 p.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 13.

plongé dans la contemplation, est voué à l'acceptation de l'impermanence des choses ; ce qui affermit une solitude qui ne fait que croître le long de son cheminement intime dans l'exploration fiévreuse du langage pur. Lorsque Maurice Blanchot demande : "Cependant, que se passe-t-il, lorsque, nous détournant toujours plus de l'extérieur, nous descendons vers cet espace imaginaire qui est l'intimité du cœur<sup>38</sup>" ? C'est que l'espace imaginaire jaillit devant nous à partir du moment le plus personnel de la prise de conscience d'une possibilité de séparation d'avec l'extérieur, l'extériorité, pour entendre le langage poétique. Pour Rainer Maria Rilke, il s'agit évidemment d'accéder à cette "conscience plus intérieure<sup>39</sup>", la profondeur d'un recueillement à l'écoute du murmure de l'imaginaire antérieur dans le moment de la fascination. Cette conscience nous amène une douleur intense et émouvante par la morsure de l'irrationnel, elle devient la seule expérience extatique de l'art. Il s'agirait là d'une conscience rappelant à soi l'incommensurablement ancien que l'on pourrait représenter comme une véritable révélation métaphysique écrite dans une graphie étrangère à la connaissance. La solitude de Rainer Maria Rilke fut, pour lui, la seule assurance de cette révélation comme pour tous les vrais poètes, en leur temps. Aussi aura-t-il pris la précaution de mettre en garde Franz Xaver Kappus, dans sa lettre du "lendemain de Noël 1908", contre la prolifération mercantiliste de l'art et de la critique éloignant l'être de l'expérience du langage poétique. Celui qui n'est pas à l'écoute de l'imaginaire antérieur, dans la solitude essentielle, ne peut prétendre à la proximité de l'œuvre.

---

<sup>38</sup> *L'espace littéraire*, p. 178.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 179.

Dans tout ce qui répond à du réel on lui est plus proche que dans ces métiers ne reposant sur rien de la vie, métiers dits artistiques, qui, tout en singeant l'art, le nient et l'offensent. Il en va ainsi du journalisme, presque de toute la critique, des trois quarts de ce qu'on appelle ou voudrait appeler : la littérature. En un mot, je me réjouis que vous ayez évité de tels chemins et soyez solitaire et courageux dans la rude réalité<sup>40</sup>.

La solitude essentielle fut donc aussi pour Rilke, comme elle allait le devenir pour Kappus s'il en acceptait l'exigence, le seul lieu de l'émergence du langage pur, là où est le risque de perdre la naïveté réconfortante des jours bienheureux, notamment de l'enfance, pour accéder à la maturité vertigineuse de l'étrangeté. Si Rainer Maria Rilke a réussi à faire de cette solitude le véritable espace de la possibilité créatrice, là où le poète se retrouve avant l'élan même de l'origine des langages, c'est probablement parce qu'elle aura été, pour lui, "l'infiniment plus" de la riche expérience individuelle. Cet espace est le plus intense de l'unicité de l'être faisant apparaître, dans une lumière indescriptible, l'affirmation du "Je suis" de Maurice Blanchot.

"Je suis" (dans le monde) tend à signifier que je suis, seulement si je puis me séparer de l'être : nous nions l'être - ou, pour l'éclairer par un cas particulier, nous nions, nous transformons la nature - et dans cette négation qui est le travail et qui est le temps, les êtres s'accomplissent et les hommes se dressent dans la liberté du "Je suis"<sup>41</sup>.

À l'intérieur de cette citation, Maurice Blanchot exprime l'affirmation absolue de "l'être" par sa négation, c'est-à-dire par l'absence qui témoigne

---

<sup>40</sup> *Lettres à un jeune poète*, p. 110.

<sup>41</sup> *L'espace littéraire*, p. 337.



de la présence éternelle toujours ailleurs (comme ce fut le cas pour le personnage d'Anne dans *Thomas L'Obscur*) et cependant ici, lointaine et incommensurablement proche ; la différence entre l'"ailleurs" et l'"ici" étant le déploiement du possible de l'enracinement de la sensibilité poétique dans la solitude essentielle. Rainer Maria Rilke, dans la lucidité de sa condition d'homme face à l'effroyable de la solitude poétique, le solipsisme hypothétique, recherchera tout de même la compagnie de cette solitude faisant de son être, comme pour celui de Thomas L'Obscur, le centre de l'existant avec la seule position supérieure d'autorité possible sur le langage.

### **Franz Kafka et l'épreuve de lieux familiers**

Il faut reconnaître que s'il fut un écrivain de ce siècle, capable de raconter brillamment la confusion de l'être humain égaré dans les méandres modernes d'une bureaucratie obscure et fantômatique, au siège central toujours lointain et dérobé, Franz Kafka en représente, dans la mémoire universelle de la littérature, un cas singulier. Dans sa démarche littéraire théorique, Maurice Blanchot s'est intéressé passionnément à l'écrivain et à son œuvre. Il faut comprendre avec quelle lucidité, avec quelle avance sur son temps, Kafka a su construire un univers étranger au nôtre, mais dans lequel le lecteur reconnaît les agissements d'une humanité qui s'est elle-même engagée dans une impasse élevée par sa propre volonté civilisatrice. Franz Kafka a accompli ce tour de force à la face du monde, mais dans l'exposition au risque de la solitude essentielle.

Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini. Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde<sup>42</sup>.

L'œuvre de Franz Kafka est un prodige, une grande entreprise littéraire interrompue malheureusement trop précocement, alors qu'il lui restait probablement tant à raconter, mais l'essentiel de sa quête artistique aura été couronné, plus tard, par une critique universelle ébranlée ; un message déroutant leur était révélé d'ouvrages dont certains, n'eût été de l'entêtement de son ami Max Brod<sup>43</sup>, auraient été voués à devenir ce que Maurice Blanchot appellera "la part du feu"<sup>44</sup> ; une métaphore qui désigne à la fois l'aliment du brasier et le titre de son recueil d'articles de critique littéraire.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>43</sup> Max Brod : écrivain tchèque (1884-1968). Il fut un ami proche de Franz Kafka et son premier biographe.

<sup>44</sup> Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 331 p.

Pour présenter Franz Kafka au monde, Brod aura eu certainement fort à faire en tentant de connaître davantage, par le complément d'entretiens avec des membres de la famille et de ses lectures, l'ami cher dans l'intime de sa personnalité. L'ouvrage biographique de Max Brod, *Franz Kafka*<sup>45</sup>, témoigne d'ailleurs d'un souci certain de précision donnant un ensemble riche en informations utiles pour le lecteur désirant connaître l'écrivain que fut Kafka. "Franz Kafka, fils de Hermann et de Julie Kafka, naquit à Prague le 3 juillet 1883<sup>46</sup>". Brod nous apprend que son père, Hermann, était fort attaché à l'héritage autrichien de la famille promis, jadis, sous la sagesse du règne de l'empereur germanique Joseph II<sup>47</sup>.

Le père de Franz, poussé probablement par le souvenir de son pays natal, paraît bien avoir sympathisé dans une certaine mesure avec les organisations tchèques de la vieille Autriche. Mais ce n'était pas un fanatique. Franz, cependant, a reçu une éducation allemande et fréquenté uniquement des écoles allemandes ; ce n'est que plus tard qu'il acquit de son propre mouvement une intelligence approfondie et une connaissance précise de la civilisation et de la langue tchèques, sans que soient relâchées, cela va sans dire, ses attaches avec la culture allemande<sup>48</sup>.

Franz Kafka entreprendra très tôt, en 1906, ses premiers récits connus. Quels déterminants familiaux le pousseront à construire son œuvre ? Peut-être la rigidité éducative de la bourgeoisie juive pratiquante, celle de son père, dont il aura apparemment beaucoup souffert.

---

<sup>45</sup> Max Brod, *Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1945, 375 p.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>47</sup> Joseph II (1741-1790) : empereur germanique de la branche Habsbourg-Lorraine. Il inaugura, par un édit, une habile politique de tolérance et d'intégration envers ses sujets non-catholiques : principalement protestants, orthodoxes ou juifs.

<sup>48</sup> *Franz Kafka*, p. 9-10.

À ce sujet Gustav Janouch<sup>49</sup>, dans son ouvrage *Kafka m'a dit*<sup>50</sup>, cite une réflexion que lui avait faite l'écrivain au cours d'un de leurs entretiens. C'est à l'âge de dix-sept ans que Gustav Janouch fit la connaissance de Franz Kafka, précisément en mars 1920. Fasciné par l'homme, et plus tard par son œuvre, il se liera d'une franche amitié avec lui. La citation suivante du livre de Janouch illustre bien la gravité de l'implication artistique face à l'autorité du monde, une implication menant à la solitude essentielle. Le jeune Janouch, qui demandera souvent conseil à Franz Kafka, lui annonce que, malgré l'interdiction de son père, il allait étudier la musique peu importe le surplus de travail qui l'attendrait, de jour comme de nuit. Conscient de l'engagement constant dont Janouch devrait faire preuve pour la réussite de ses projets et souhaitant l'en prévenir, Franz Kafka lui répondra simplement :

- C'est très mauvais pour la santé. D'autre part, vous vous arrachez ainsi à la communauté humaine. Le côté nocturne de la vie deviendra votre côté diurne, et le jour des hommes se transformera pour vous en rêve. Sans même que vous le remarquiez, vous deviendrez un être vivant à l'opposé des autres. Aujourd'hui, jeune comme vous l'êtes, vous ne remarquez rien, mais plus tard, dans quelques années, vous fermerez les yeux devant votre propre vide et vous perdrez la puissance du regard et le monde vous submergera<sup>51</sup>.

La réponse de Kafka est significative et rejoint bien l'observation blanchotienne de l'isolement de l'artiste dans cette solitude essentielle. L'inspiration, chez Franz Kafka, fut générée évidemment par la réalité de son époque : le sentiment de l'anonymat de l'homme dans l'enlissement

---

<sup>49</sup> Gustav Janouch : écrivain tchèque (1903-1968). Il fut un ami personnel de Franz Kafka.

<sup>50</sup> Gustav Janouch, *Kafka m'a dit*, Paris, Calmann-Lévy, 1952, 186 p.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 184.

idéologique des sociétés européennes du début du siècle et l'appréhension de l'obscurité d'un monde face à la fuite de Dieu, laissant les êtres humains à eux-mêmes, c'est-à-dire dépourvus de tout réconfort intemporel faisant théologiquement d'eux des êtres créés à son image. Le personnage kafkaïen éprouve le sentiment d'une "faute", mais ne peut trouver l'appui de la réalité de cette faute afin de chercher une forme d'expiation. Dans son essai *Les sandales d'Empédocle*<sup>52</sup>, Claude-Edmonde Magny souligne ce fait de la présence de la faute dans l'œuvre de Kafka, cette œuvre où s'épanche " [...] l'absurdité essentielle<sup>53</sup>".

On sent peser sur les personnages de Kafka, comme sur ceux des tragédies grecques, un sentiment de culpabilité occulte, plus fort que la simple "mauvaise conscience" : quelque chose d'analogue, peut-être, à ce que doit être le sentiment du péché originel, avec cette différence que ce péché, c'est *nous* qui l'avons commis, même si c'était sans nous en rendre compte, même si nous avons oublié que nous l'avons commis. Chez Kafka, la faute est presque toujours rejetée dans le passé ; souvent, sa nature n'est jamais éclaircie : le conte commence avec le châtement, un châtement dont on ne sait pas comment il a été mérité, ni même s'il l'a été. Le jugement lui aussi appartient au passé. Nous *sommes* déjà jugés. La sentence est derrière nous ; et on peut se demander si modifier nos actes, "amender notre conduite", y changerait quelque chose<sup>54</sup>.

Franz Kafka aura été terrifié par l'inhérence d'une responsabilité personnelle dans ce que Maurice Blanchot nommera "le malentendu universel<sup>55</sup>", c'est pourquoi il aura voulu, au temps de sa mort, réduire son œuvre en cendres pour mieux disparaître lui-même de l'existence.

---

<sup>52</sup> Claude-Edmonde Magny, *Les sandales d'Empédocle*, Paris, Payot, 1945, 269 p.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 164-165.

<sup>55</sup> *La Part du feu*, p. 9.

Son désir a peut-être été de disparaître, discrètement, comme une énigme qui veut échapper au regard. Mais cette discrétion l'a livré au public, ce secret l'a rendu glorieux. Maintenant, l'énigme s'étale partout, elle est le grand jour, elle est sa propre mise en scène. Que faire<sup>56</sup>?

Il nous faut assumer ce malentendu universel comme lecteurs, comme Max Brod l'a fait, comme Gustav Janouch, Claude-Edmonde Magny, Maurice Blanchot et tant d'autres l'ont fait. L'énigme de Franz Kafka est un héritage littéraire qui témoigne du fait de la solitude essentielle pour l'œuvre, de cette chute au cœur de l'irrationnel dans le silence du monde. Dans le mouvement magistral de l'écriture, mouvement toujours en recommencement, l'écrivain tente de se concilier l'inconciliable, c'est-à-dire le langage pur.

Comme Maurice Blanchot devait le faire après lui, Franz Kafka a réussi, avec une intelligence et une lucidité presque surhumaines, à renouveler la considération du non-familier à même le familier. Le fantastique allait pénétrer désormais nos maisons, nos chambres à coucher, nos salles à manger, nos institutions, nos lieux de cultes, mais ce fantastique, nous le verrons, ne trouvera jamais d'explication raisonnable à son déploiement dans l'œuvre de Kafka et celle de Blanchot.

---

<sup>56</sup> *Idem.*

Les romans les plus célèbres de Franz Kafka comme *Le Procès* (*Der Prozess*)<sup>57</sup> ou *Le Château* (*Das Schloss*)<sup>58</sup> expriment bien la condition absolument solitaire de l'homme dans l'inexplicable de sa présence au monde et l'arbitraire funeste des événements survenant dans l'existence. Toutefois, pour tenter d'observer ce que fut probablement la vraie solitude chez Kafka, il suffira de s'arrêter attentivement sur la nouvelle "La Métamorphose" ("Die Verwandlung")<sup>59</sup>. Cette étrange histoire illustre, dans une intensité horrifiante, l'abandon par tous ses semblables d'un homme frappé un jour, sans aucune raison logiquement explicable (et c'est là le plus dramatique, le plus effroyable), par une transformation physiologique étrange faisant de lui un cancrelat, cet insecte primitif bien connu, indésirable dans la vie de nos foyers et que l'on écrase volontiers sous le talon de notre chaussure pour le faire disparaître de notre vue.

En évoquant l'idée de "châtiment" étrange chez Kafka, Claude-Edmonde Magny écrit, en note en bas de page, l'observation suivante : "C'est ainsi que, dans la *Métamorphose*, aucune justification n'est donnée des catastrophes épouvantables (changement en un insecte monstrueux, solitude, souffrance, maladie, et finalement mort) qui s'abattent sur le héros<sup>60</sup>". Dans beaucoup de sociétés occidentales, le cancrelat (la blatte) est l'abjection à chasser des maisons correctement tenues.

---

<sup>57</sup> Franz Kafka, *Le Procès* (*Der Prozess*) (1926), Paris, Le Livre de Poche, 1962, 432 p.

<sup>58</sup> *Idem*, *Le Château* (*Das Schloss*) (1935), Paris, Gallimard, 1938, 531 p.

<sup>59</sup> *Idem*, *La Métamorphose* ("Die Verwandlung") et autres récits (1948), Paris, Gallimard, 1980, 220 p.

<sup>60</sup> *Les sandales d'Empédocle*, p. 164.

Nous comprendrons, à la lecture de “La Métamorphose” (sans doute la nouvelle la plus sinistrement énigmatique jamais écrite), comment se décide le rejet d’un homme dans l’inhumanité d’une indifférence sans nom, d’un sort inconcevable rationnellement. Dans *L’espace littéraire*, Maurice Blanchot écrit : “Là où il est, seul parle l’être, - ce qui signifie que la parole ne parle plus, mais est, mais se voue à la pure passivité de l’être<sup>61</sup>”. En construisant son œuvre, Franz Kafka a dû obéir à l’appel du murmure de l’imaginaire antérieur pour devenir sa “seule parole”. Dans la proximité de l’œuvre, s’ouvrant au lieu de l’avant-écriture, “sa parole” a exigé l’effacement de sa personne, le “n’être plus”, pour s’en remettre à cette “passivité de l’être”.

Nous pouvons imaginer l’état de grâce créatrice qui fut probablement celui de Kafka lors de la rédaction de “La Métamorphose”. Nous devons croire qu’à un certain moment, ce ne fut plus Kafka qui parlait et écrivait, mais bien l’irrationnel en Kafka, celui de la parole de l’être-Kafka, qui, porté par le mouvement indéfinissable de l’art, réinventait une vérité nouvelle qui ne pouvait prendre forme que par l’étrange science de la littérature : dans ce cas-ci, l’effroi de l’absence de Dieu, de sa protection éternelle, l’appui d’une sûreté absolue dont le doute de l’inexistence nous est insupportable (même l’athée entretient, en lui, le doute rassurant d’un espoir métaphysique). Dans ce contexte de terreur, “La Métamorphose” est exemplaire de cette plainte immémoriale. L’homme laissé à lui-même dans l’univers peut-il espérer la quiétude de l’existence sans craindre l’irrationnel ? Cela est impossible car

---

<sup>61</sup> *L’espace littéraire*, p. 21.



“être dans le monde” est, pour chacun, une promesse de vertige face au chavirement des illusions dans l’angoisse étouffante de l’infiniment absurde.

Lorsque Gregor Samsa s’éveilla un matin au sortir de rêves agités, il se retrouva dans son lit changé en un énorme cancrelat. Il était couché sur son dos, dur comme une carapace et, lorsqu’il levait un peu la tête, il découvrait un ventre brun, bombé, partagé par des indurations en forme d’arc, sur lequel la couverture avait de la peine à tenir et semblait à tout moment près de glisser. Ses nombreuses pattes pitoyablement minces quand on les comparait à l’ensemble de sa taille, papillotaient maladroitement devant ses yeux<sup>62</sup>.

Nous le saurons bien vite, il n’y a aucune référence scientifique ou pathologique quant à la transformation de Gregor. Il s’est endormi dans son lit, comme il le fait toutes les nuits après sa journée de travail et de l’homme qu’il était la veille, il est devenu un cafard. Voilà un constat d’une effroyable simplicité. C’est en poursuivant la lecture que l’on pénètre dans l’univers kafkaïen le plus tragique de tous : celui de la solitude la plus navrante, la plus totale. Cette solitude de Gregor Samsa peut-elle se rapporter symboliquement à la solitude essentielle de Maurice Blanchot ? Oui, très certainement. Nous l’avons déjà vu dans ce chapitre, la conception de la solitude chez Blanchot est un recueillement dont la portée ne saurait se définir dans la simple considération orgueilleuse de l’isolement d’avec l’autre. La solitude essentielle engloutit l’essence même du réel signifié par le pronom indéfini “l’autre” dans la certitude absolue qui se dévoile à l’abri du doute. L’artiste qui fait œuvre disparaît dans l’affirmation de celle-ci, est rejeté loin d’elle éprouvant alors le plus grand dépouillement dans l’émerveillement de l’unicité révélée par la fascination. Il devient ce

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 79.

cancrelat écarté du monde non pas, cette fois, par une humanité intolérante, mais par l'engagement catégorique pris à l'écoute du murmure de l'imaginaire antérieur.

Gregor Samsa n'est pas un artiste (il adore toutefois écouter sa sœur Grete jouer de son violon, au point de songer à l'inscrire au Conservatoire avec ses économies), mais un travailleur consciencieux, respecté de sa famille et de son entourage. De cette vie d'avant, nous n'aurons que l'évocation de vagues souvenirs. La métamorphose est la rupture définitive de Gregor et de ce qui lui était cher : le monde extérieur. Par son aspect repoussant, il sera l'objet d'une triste exclusion qui ne peut trouver l'appui du monde puisque cette apparence animale vient d'émerger de l'irrationnel. Il n'y a aucune explication à la métamorphose de Gregor et pire encore, il n'y a aucune explication à chercher. Gregor était un homme et il veillait assidûment aux affaires de la famille ; il avait la considération de ses parents, de sa sœur et probablement de ses compagnons de travail. Maintenant qu'il est désormais un cancrelat, il est simplement rejeté hors du monde afin de ne pas gêner "l'état correct des choses". La famille de Gregor devra se réinventer une réalité nouvelle, heureuse, sans lui. Quand il meurt étendu dans la poussière et les immondices de sa chambre obscure, son univers clos, c'est dans l'isolement de celui qui n'a plus de semblables, l'isolement le plus terrible, le plus funeste : "[...] une mort insupportable, dans l'abandon et dans la solitude<sup>63</sup>".

Il pensa à sa famille avec une tendresse émue. L'idée qu'il n'avait plus qu'à disparaître était, si possible, plus arrêtée encore dans son

---

<sup>63</sup> *La part du feu*, p. 17.

esprit que dans celui de sa sœur. Il resta dans cet état de méditation vide et paisible jusqu'au moment où l'horloge du clocher sonna trois heures. Il vit encore, devant sa fenêtre, le jour arriver peu à peu. Puis sa tête retomba malgré lui et ses narines laissèrent faiblement passer son dernier souffle<sup>64</sup>.

Son corps, exosquelette desséché, n'intéresse plus personne et la femme de ménage le fait disparaître, comme elle le ferait de n'importe quel insecte mort.

“Eh bien ?”, demanda M. Samsa. La femme de peine restait dans la porte à sourire, comme si elle avait quelque chose de très agréable à leur dire, mais qu'elle attendait, pour le faire, d'avoir été dûment interrogée. La petite plume d'autruche, dressée presque verticalement sur son chapeau et qui avait toujours agacé M. Samsa depuis que la femme était à leur service, s'agitait en tous sens. “Alors, que voulez-vous donc ?”, demanda Mme Samsa, à qui la femme de peine avait toujours témoigné plus de respect qu'aux autres. “C'est que”, répondit-elle, en riant de si bonne humeur qu'elle n'était pas en mesure de continuer sa phrase, “c'est que vous n'avez pas besoin de vous faire du souci pour la chose d'à côté. C'est déjà réglé<sup>65</sup>”.

Le cadavre de Gregor, sa famille n'en a cure car elle doit se reformer pour reconstruire un bonheur prévisible ; leur vie doit recommencer autrement et en bon ordre. Ce retour à la béatitude de l'existence se révèle bien à la toute fin de la nouvelle lorsque la famille Samsa, père, mère et fille, débarrassée du Gregor-vermine (le Gregor-homme semble avoir, lui-aussi, fui leur souvenir) prend le tramway pour faire une sortie d'agrément.

La voiture, dont ils étaient les seuls passagers, était inondée de soleil. Confortablement installés sur leurs sièges, ils discutèrent de

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 147.

leurs perspectives d'avenir et il apparut qu'à bien y regarder, elles n'étaient pas si mauvaises ; car leurs situations à tous trois - c'était un point qu'ils n'avaient encore jamais abordé entre eux- étaient tout à fait convenables et surtout très prometteuses pour plus tard<sup>66</sup>.

La nouvelle "La métamorphose" est la condamnation à la torture insidieuse de l'inexpliqué ; la transformation de Gregor Samsa, c'est la méchanceté de cet inexpliqué sans visage et sans âme qui fera de lui, sans raison aucune, une abomination reniée jusque dans la mémoire d'êtres qui lui furent pourtant très proches et dont, en plus, il assurait économiquement la subsistance. Ce reniement de la part des siens est la manifestation d'une injustice innommable, et fait de la solitude de Gregor le sort le plus effroyable qu'un être sensible puisse subir, mais ce sort accorde au vertige universel de la littérature la plus grande magnificence concevable par l'écrivain et le lecteur. "Le thème de *La Métamorphose* est une illustration de ce tourment de la littérature qui a son manque pour objet et qui entraîne le lecteur dans une giration où espoir et détresse se répondent sans fin<sup>67</sup>". Maurice Blanchot nous lance, ici, un avertissement : on ne peut aborder cette œuvre qu'avec une attitude réceptive particulière ne laissant aucune place à l'interprétation dissipée. "C'est pourquoi nous ne la comprenons qu'en la trahissant, et notre lecture tourne anxieusement autour d'un malentendu<sup>68</sup>". Franz Kafka a voulu faire disparaître son œuvre par appréhension car il craignait que, par delà sa mort, celle-ci bouleverse les époques ultérieures par le "malentendu universel", un effet sans précédent dans la compréhension meilleure de l'obscur de nos jours ordinaires.

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>67</sup> *La part du feu*, p. 17.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 19.

## CHAPITRE QUATRIÈME

### Le lieu de l'avant-écriture

#### L'imaginaire antérieur

Comment décrire l'antériorité de l'imaginaire ? Nous pourrions reconnaître en elle la source originelle de ce que Maurice Blanchot appelle l'«espace littéraire», c'est-à-dire l'espace du jaillissement de l'œuvre. Lorsque nous tentons de remonter le courant des souvenirs lointains, ceux de l'enfance notamment, nous accédons à des images persistantes, mais d'une imprécision chère, émouvante, renforcée par l'ultérieur de l'existence consciente, et des étranges expériences du sommeil : les rêves. Les premiers objets perçus par nous, enfants, éveillent, par leurs couleurs et leurs formes, dans le ravissement ou la terreur, la fascination et il semble que la possibilité de l'image, jusqu'alors liée à la présence du monde, tende vers la forme idéale. Même si elles nous appartiennent, ces images semblent se tenir à une distance immense, s'effaçant continuellement sur le cheminement de l'expérience temporelle de la sensibilité éclairée.

Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce qui m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un éparpillement infini. Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quand il n'y a plus de monde, quand il n'y a pas encore de monde<sup>1</sup>.

L'affirmation de ce que Maurice Blanchot appelle "la solitude essentielle"<sup>2</sup>, dans le silence du monde, est celle du vertige de l'homme ne pouvant s'affranchir de l'individualité. Ce vertige est étrangement lié à la sérénité de l'écrivain car il accorde l'existant, la possibilité d'échapper au néant. Dans l'accomplissement de l'œuvre, l'écrivain ressent le ravissement de la certitude de l'atteinte du lieu de l'avant-écriture. Le bannissement définitif des jours ordinaires est la preuve pour l'être de la proximité du savoir soulignant la substantialité de l'imaginaire antérieur. Ces jours ordinaires errent quelque part, dans l'attente de la pure possibilité, jamais très loin de l'artiste fasciné qui pourra les revivre ailleurs, dans une réalité étrangère, sans la fascination. L'écrivain est congédié par l'œuvre elle-même et ne le sait pas (Maurice Blanchot l'a souligné dans l'essai *L'espace littéraire*<sup>3</sup>), mais cela est sans importance puisque c'est l'œuvre seule qui a la force de la prétention à l'achèvement.

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 31.

<sup>2</sup> Voir dans "Introduction" en page 7 : note 10 en bas de page.

<sup>3</sup> *L'espace littéraire*, p. 14.

L'imagination accorde l'accomplissement démesuré de l'imaginaire qui doit jaillir de son antérieur pour s'épanouir en fleur dans l'esprit qui accepte la fascination, cheminant ainsi vers tous les âges de la création et donnant la temporalité à cet esprit seul, celui de l'écrivain. Comment pourrait-il en être autrement ? Peut-on seulement entrevoir, en nous, une possibilité pour l'imagination coupée de l'extérieur, des impressions imageantes, murée hors de cette totalité des êtres et des choses qui est sa seule possibilité ? Cela ne saurait être car il n'y a, quelque part, que l'imagination dans la conscience, celle-ci étant infiniment pressée contre l'inconscience et, autre part, l'extériorité. Lorsque Maurice Blanchot se demande : "Mais d'où vient ce qui est écrit ? de nous encore ? d'une possibilité de nous-même qui se découvrirait et s'affirmerait par le seul travail littéraire<sup>4</sup>" ? Il interroge le mouvement le plus originel concevable et la réponse ne finit pas de s'écrire. Le travail de l'écrivain est commandé par l'impression de l'extérieur à soi, mais il a pour origine un sens étranger à sa propre connaissance et sa propre expérience.

L'image, quelle est-t-elle ? Peut-on la cerner suffisamment pour lui reconnaître tout le travail de l'imagination de l'être ? Nous savons que l'image est animée d'un élan premier donné par la perception de l'extériorité avant l'interminable de son achèvement dans l'esprit. Nous savons également que l'expérience de l'extériorité est absolument obligée. Il est impossible, pour l'être, de saisir des images (qui seront ensuite sensiblement idéalisées, synthétisées en une myriade d'associations par l'imagination d'un sujet) sans avoir préalablement perçu l'objet dans l'extériorité. L'image

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 109.

*n'est* qu'image. Nous ne pouvons *imaginer* ce qui n'a pas d'abord été incarné par le corps palpable, dans son seul périmètre accessible temporellement. Évidemment, la substantialité de l'apparence est l'essentiel que l'écrivain devra surmonter dans un mouvement qui a la grâce étrange de l'immobilité. Cela signifie que le temps du mouvement ne se mesure pas, il passe ailleurs que dans le monde ; seule l'approche du lieu de l'avant-écriture peut donner du temps à la révélation de la substance afin que l'artiste puisse faire que l'œuvre prétende à l'incessant de l'achèvement. La substantialité de l'apparence se projette sur l'écran de fond des impressions les plus anciennes ; cet écran étant la limite englobant la totalité des souvenirs. Derrière lui, dans le néant succédant l'antérieur de l'imaginaire, les signes sont éternellement absents. Voilà la véritable angoisse. L'abstraction sans la floraison des signes est inimaginable : c'est l'inconnaissable, et c'est probablement de cet inconnaissable même, de cette abstraction sans contenu, que jaillit l'imaginaire antérieur délimitant le lieu de l'avant-écriture. Maurice Blanchot nomme Eurydice comme "l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme étant l'*autre* nuit<sup>5</sup>". Le poète, dans les pas d'Orphée, n'a pour absolu qu'Eurydice vers qui l'art tend à conduire éternellement. L'antériorité de l'imaginaire ne pourrait aller au-delà de la limite du lieu infernal où attend Eurydice ; celle-ci étant l'incarnation de l'aboutissement définitif de l'art.

Ce "point", l'œuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son *œuvre*, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. Orphée peut tout, sauf regarder ce "point" en face, sauf

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 225.



regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi, et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit<sup>6</sup>.

L'œuvre serait la tentative de l'extraction de l'image de l'imaginaire antérieur où se déploie le lieu de l'avant-écriture. L'être fasciné, c'est-à-dire celui qui s'est exposé au risque immense de la solitude essentielle dans le silence du monde, peut éprouver la joie sauvage de la lucidité poétique, mais aussi la perte horrifiante des repères rassurants du monde des hommes. L'être fasciné, à l'écoute du langage pur, peut alors assister à la chute de ses espérances les plus chères, de la perte du sens de l'existence. Si cette perte irréparable survient, le poète, comme tout être fondamentalement attaché au bonheur, touche la détresse la plus funeste et rencontre l'effroi du non-être et, hors le temps, voit le néant infini, béant de nullité absolue, sans étant et sans Dieu. Les tendres visages connus, chéris de sa vie, s'estompent dans les ténèbres de l'impensable absence. Il s'égare dans un champ sans contours, ni profondeur. Désormais hors du seul périmètre de l'espoir, il erre définitivement à la manière d'une âme arrachée depuis longtemps à son corps, prisonnière entre deux mondes là où l'on ne peut trouver le repos. Derrière Eurydice, il n'y a rien, hors l'image générée par le chaos initial précédant l'imaginaire antérieur, il n'y aurait rien. Eurydice est la limite ultime de la connaissance poétique, c'est pourquoi Orphée ne la ramènera jamais des enfers. Eurydice ne peut plus être remontée à la clarté de l'accessible.

---

<sup>6</sup> *Idem.*

Ainsi en va-t-il de l'image se fondant dans l'œuvre : une présence qui ne se manifeste à l'artiste que par l'apparence de l'imperfection. L'antériorité de l'imaginaire est la perfection qui se brise éternellement dans le lieu de l'avant-écriture.

## **La tentative sublime du surréalisme**

Bien que Maurice Blanchot n'eût jamais fait partie du mouvement surréaliste français, il ne pouvait, pour tenter de comprendre l'origine de l'élan universel de l'art, éviter d'aborder l'aventure créatrice elle-même. À cette entreprise inédite, il s'est grandement intéressé, mais n'y a pris aucune part. Il faut comprendre que les idéologies révolutionnaires du surréalisme heurtaient le conservatisme repensé auquel était attaché Blanchot dans sa jeunesse.

Nous l'avons vu au chapitre premier, dans une citation de l'article "Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement"<sup>7</sup> écrit par Philippe Mesnard : "Dès le début des années trente, il [Maurice Blanchot] écrit dans les revues où se retrouvent les "jeunes loups" de l'extrême droite qui, comme lui, sont issus d'Action française ou de mouvances voisines"<sup>8</sup>. L'adhésion d'André Breton au parti communiste, en 1927, est un indice historique de cette distance idéologique obligée entre le groupe surréaliste et le jeune monarchiste que fut Maurice Blanchot, un temps, c'est-à-dire avant cette

---

<sup>7</sup> Philippe Mesnard, "Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement", Paris, *L'infini*, novembre 1994, p. 103-128.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 104.

rupture définitive d'avec l'extrême-droite dont il fut question dans ce premier chapitre.

Si le surréalisme fut un mouvement décidément de la première moitié de notre siècle, nous lui avons très tôt reconnu des précurseurs du dix-neuvième : Gérard de Nerval<sup>9</sup>, Isidore Ducasse<sup>10</sup>, Charles Baudelaire<sup>11</sup>, Arthur Rimbaud<sup>12</sup>. Le surréalisme s'est affirmé au grand public avec la parution progressive des "manifestes" rédigés par André Breton, et dans lesquels furent exposées les théories de ce mode d'expression nouveau de l'époque d'entre les Guerres. La somme des manifestes aura été de trois documents : le *Manifeste du surréalisme*, publié en 1924, le *Second Manifeste du surréalisme*, en 1930, et un troisième livre, élaboré en 1942, consistant en une introduction fort détaillée intitulée *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. Aujourd'hui, ces manifestes sont regroupés chronologiquement (en plus d'autres courts documents annexés plus tard) en un seul ouvrage : *Manifestes du surréalisme*<sup>13</sup>.

André Breton, écrivain français né en 1896 à Tinchebray en Orne, est reconnu comme le fondateur du surréalisme avec Louis Aragon<sup>14</sup> et Philippe

---

<sup>9</sup> Gérard Labrunie (dit Gérard de Nerval) : écrivain français (1808-1855). Il a annoncé le surréalisme. Entre autres œuvres : le récit *Voyage en Orient* (1851) et le roman *Aurélia* (1855) qui restera inachevé. Gérard de Nerval fut trouvé pendu rue de la Vieille-Lanterne à Paris. Aujourd'hui encore, le suicide reste, pour l'histoire, la seule thèse officiellement retenue.

<sup>10</sup> Isidore Ducasse (dit comte de Lautréamont) : écrivain français (1847-1870), auteur du livre *Les Chants de Maldoror* (1868).

<sup>11</sup> Charles Baudelaire : poète français (1821-1867). Entre autres œuvres : le recueil *Les Fleurs du mal* (1857).

<sup>12</sup> Arthur Rimbaud : poète français (1854-1891). Entre autres œuvres : le recueil *Illuminations* (1886).

<sup>13</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme* (1962), Paris, Gallimard, 1985, 173 p.

<sup>14</sup> Louis Aragon : écrivain français (1897-1982). Entre autres œuvres : le *Paysan de Paris* (1926), les *Beaux Quartiers* (1936).

Soupault<sup>15</sup>. Le mouvement surréaliste, bien que marginal à ses débuts et anti-traditionnaliste, a conquis bien des nations. Dans son imposant ouvrage *Histoire du surréalisme*<sup>16</sup>, Maurice Nadeau écrit :

Entre 1918 et 1940 il [le mouvement surréaliste] a été le contemporain d'événements sociaux, politiques, scientifiques, philosophiques de première importance. Certains l'ont fortement marqué : il a donné sa couleur propre à d'autres. Né à Paris d'une dizaine d'hommes, il ne s'est pas borné à la France, mais a étendu son champ aux antipodes<sup>17</sup>.

André Breton fut reconnu, avec Aragon et Soupault, comme l'héritier du mouvement dadaïste<sup>18</sup> auquel ceux-ci prirent part avec notamment Marcel Duchamp<sup>19</sup>. Le surréalisme comptait explorer la possibilité créatrice de l'être en l'affranchissant, semble-t-il, de tout ornement académique. Le surréalisme était le procédé faisant jaillir les éléments de l'œuvre du plus près possible de l'esprit. Ce fut l'art d'associer l'inassociable, c'est-à-dire des images poétiques sans convergence apparente, pour amener, à la lumière, une révélation sans précédent. C'était aller au plus près de la limite de l'inintelligibilité du langage, près de la disparition même des signes, avant l'imaginaire antérieur. Une fois l'idée éclatée dans l'imaginaire, pour lui donner l'existence approximative, le poète devait la coucher sur papier, le peintre, sur la toile et ce, sans méditer une quelconque forme de reprise, de

---

<sup>15</sup> Philippe Soupault : écrivain français (1897-1990). Co-auteur, avec André Breton, de l'ouvrage *Les Champs magnétiques* (1920).

<sup>16</sup> Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964, 525 p.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>18</sup> Dadaïsme (Dada) : mouvement artistique créé en 1916. Issu de l'ère industrielle, ce mouvement avait surtout pour but de tourner en ridicule le snobisme de l'art académiste, le conservatisme social et la société de consommation en général.

<sup>19</sup> Marcel Duchamp : peintre français (1887-1968), dadaïste. Entre autres œuvres : *Séchoir à bouteilles* (1914) et *Fontaine* (1917).

retouche ; cela évidemment sans s'embarrasser de la rectitude morale de l'œuvre. Les images précieuses, honteuses, de l'inconscient tendaient à se révéler au regard de son auteur, l'exposant ainsi, face à l'autre, à une impensable nudité de l'esprit. Comme le souligne André Breton : "À vous qui écrivez, ces éléments, en apparence, vous sont aussi étrangers qu'à tout autre et vous vous en défiez naturellement<sup>20</sup>".

Ce procédé d'association d'images poétiques ou picturales peut éclairer davantage le questionnement sur le lieu de l'avant-écriture. D'où coule librement l'imaginaire ? Apparemment de son propre antérieur, là où est l'effroyable de l'absence. Lorsque nous évoquons le bout du chemin vers l'imaginaire antérieur, il nous semble impensable d'aller plus loin ; ce serait risquer de voir ce qui ne peut être vu : le sacré. De l'aventure surréaliste, Maurice Blanchot, dans *L'espace littéraire*, s'est intéressé à l'écriture automatique, un exercice poétique encouragé par André Breton. La simplicité de la technique et son accessibilité ne font pas de doute. Il suffit de laisser filer la plume sur le papier et, avec un total abandon de l'esprit critique, transcrire le discours ininterrompu de l'obscur de l'être en soi, de l'inconscient peut-être, en fait du murmure de l'imaginaire antérieur. C'était là une découverte qui entretenait sa part de mystère artistique. "N'importe qui était immédiatement et parfaitement poète. Bien plus, le poème, égal et absolu, passait d'êtres en êtres et s'écrivait en chacun sans personne<sup>21</sup>". Qu'importait l'inintelligibilité apparente du résultat, le lecteur bien averti saurait y extraire nombre de sens étranges et utiles. "Placez-vous dans l'état

---

<sup>20</sup> *Manifestes du surréalisme*, p. 34.

<sup>21</sup> *L'espace littéraire*, p. 234.

le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez. Faites abstraction de votre génie, de vos talents et de ceux des autres<sup>22</sup>”. Il s’agissait donc de l’écriture de phrases commandées par delà la profondeur de l’art, de son antérieur même, du chaos précédant l’existant. Certains courts poèmes de Paul Éluard<sup>23</sup>, de son recueil *Capitale de la douleur*<sup>24</sup>, semblent chantés de la bouche de l’obscur des origines, pour couler de la plume du poète vers le livre. Prenons, par exemple celui-ci :

### LA PAROLE

J’ai la beauté facile et c’est heureux.  
 Je glisse sur le toit des vents  
 Je glisse sur le toit des mers  
 Je suis devenue sentimentale  
 Je ne connais plus le conducteur  
 Je ne bouge plus soie sur les glaces  
 Je suis malade fleurs et cailloux  
 J’aime le plus chinois aux nues  
 J’aime la plus nue aux écarts d’oiseau  
 Je suis vieille mais ici je suis belle  
 Et l’ombre qui descend des fenêtres profondes  
 Épargne chaque soir le cœur noir de mes yeux<sup>25</sup>.

Le choix de centrer les vers sur la page répond peut-être à un souhait esthétique personnel et rapproche sensiblement le poème de la calligraphie. Cette disposition, en effet, nous rappelle discrètement les poèmes-illustration de Guillaume Apollinaire<sup>26</sup> (qui fut lui-aussi un précurseur du surréalisme)

---

<sup>22</sup> *Manifestes du surréalisme*, p. 41.

<sup>23</sup> Eugène Grindel (dit Paul Éluard) : poète français (1895-1952). Il a pris part activement au mouvement surréaliste. Entre autres œuvres : *Capitale de la douleur* (1926) et *La Vie immédiate* (1932).

<sup>24</sup> Paul Éluard, *Capitale de la douleur*, Paris, Gallimard, 1926, 247 p.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>26</sup> Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky (dit Guillaume Apollinaire) : poète et critique d’art français (1882-1918). Entre autres œuvres : les recueils poétiques *Alcools* (1920) et *Calligrammes* (1916).

rassemblés dans son recueil *Calligrammes*<sup>27</sup>. Mais en dehors de cette considération, les mots, les vers, les images dégagées à la lecture, donnent l'impression d'une forme d'immédiateté du jaillissement. Certains éléments ont pu faire l'objet de retouches, mais il y a là une part de l'écriture automatique. Cela semble évident si l'on fait référence, par exemple, à la poésie lyrique de Stéphane Mallarmé ordonnée académiquement souvent en sonnets, avec quatrains et tercets écrits avec vers en alexandrins de rimes appropriées et témoignant d'un souci de l'organisation allant à l'encontre de l'automatisme. Dans le cas de Paul Éluard, l'inspiration pouvait trouver, par l'écriture automatique, le passage idéal vers la suggestion, vers l'être, pour prendre forme dans le livre. Nous pourrions tout de même douter que cette passivité créatrice soit absolument possible. La subjectivité jette ses bases fort loin en nous-mêmes et il est difficile d'en affranchir les mots. Maurice Blanchot semble estimer, en tout cas, que l'expérience de l'écriture automatique a eu une indéniable pertinence artistique : "Rien de plus proche, semble-t-il, que la poésie de l'écriture automatique, puisqu'elle nous tourne vers l'immédiat<sup>28</sup>". L'écriture automatique est l'ouvert sur le neutre. Pourtant la seule magnificence de la profondeur de l'écriture blanchotienne pourrait bien justifier, à elle seule, la méditation littéraire ou philosophique exemplaire, le choix phraséologique le plus juste possible pour exprimer précisément l'image. Mais le mouvement surréaliste fut vaste et contient plus d'espérances que les simples expériences historiquement homologuées, en poésie ou en art visuel modernes, c'est-à-dire les œuvres elles-mêmes : les

---

<sup>27</sup> Guillaume Apollinaire, *Calligrammes* (1925), Paris, Gallimard, 1966, 188 p.

<sup>28</sup> *L'espace littéraire*, p. 234.

livres de Paul Éluard, les tableaux de Joan Miró<sup>29</sup>. Nous ne pouvons douter que ces résultats, universels dans leur démarche, furent la révélation de l'imaginaire antérieur. Au-delà du motif révolutionnaire social, le surréalisme a voulu dévoiler ce que je désignerai par “approche ultime du réalisme”, dans sa proximité la plus écrasante. Nous l'avons vu précédemment, le surréaliste devait tenter de montrer à l'autre la trace de son imagerie intérieure, mais il fallait que cette trace se coule à même l'organique du réel, l'existence vive.

Je comprends André Breton lorsque je remonte, le plus loin possible, le parcours des impressions du moment, pour les reconnaître aussitôt différemment dans cette obscurité familière que dévoile la simultanéité de l'apparition des images. Le peu accessible devient alors le très accessible dans un bouillonnement poétique incandescent. Là évolue le surréalisme, vers l'imaginaire antérieur, dans le lieu de l'avant-écriture, vers la seule limite au-delà de laquelle les images des rêves les plus étranges cessent de nous appartenir puisqu'elles perdent la structure non-figurative de l'incohérence, pour s'épencher dans l'extériorité la plus lourde de matière. Il semble qu'André Breton ait été longtemps obsédé par la recherche de ce qui était, en regard du surréalisme, la seule vérité valable du monde : celle de l'être débarrassé du poids des traditions sages des civilisations. La quête de Breton fut celle d'une grande lucidité artistique, choquante, mais bien réelle. C'était l'approche de la matière totale, massive, achevée, dont la texture était, pour l'initié, plus apparente que la réalité elle-même. Cette matière

---

<sup>29</sup> Joan Miró : peintre espagnol (1893-1983). Il a pris part au mouvement surréaliste. Entre autres œuvres : *Maternité* (1924), *Chien aboyant à la lune* (1926).



était “sur” le réalisme des choses, donnant à l’existant son entièreté la plus absolue. Depuis les bases de Dada, le surréalisme a voulu envoyer, à la face de la critique d’art embourgeoisée de l’époque, le soufflet ultime, humiliant pour la rectitude créatrice. Il était question de détruire l’art d’avant pour rebâtir, sur des ruines encore fumantes, le nouveau bon sens. Nous le savons, l’art ne fut jamais détruit. Comment cela aurait-il pu être possible ? Il est indestructible puisque son enracinement est hors de portée, dans la zone de délimitation de l’espace littéraire. Au contraire, loin de détruire l’art, le mouvement surréaliste l’a extraordinairement enrichi par l’apport toujours inestimable de la tentative vers la différence, c’est-à-dire l’exploration infinie du langage.

On a remarqué que, finalement, l’art y avait trouvé son compte. Il n’y a pas tout à fait de leur faute. Le surréalisme est envisagé par ses fondateurs non comme une nouvelle école artistique, mais comme un moyen de connaissance, en particulier de continents qui jusqu’ici n’avaient pas été systématiquement explorés : l’inconscient, le merveilleux, le rêve, la folie, les états hallucinatoires, en bref, l’envers du décor logique<sup>30</sup>.

Même si les surréalistes avaient pu nier le fait que leur mouvement fût une école, le travail du temps aura fait en sorte que celui-ci trouve sa place définitive dans l’histoire de l’art. Maurice Blanchot a su apprécier la valeur de l’écriture automatique. C’est que la démarche d’André Breton tendait à rejoindre, indépendamment de la volonté de direction de l’œuvre, le désœuvrement essentiel.

---

<sup>30</sup> *Histoire du surréalisme*, p. 49-50.

Et s'il [André Breton] continue à espérer d'elle une réussite absolue et même à lui demander comme un moyen de se purifier elle-même, cet espoir est analogue à celui qui protège l'artiste, quand, voulant faire œuvre, mais ne voulant pas trahir ce qui l'inspire, il tente de concilier l'inconciliable et de trouver l'œuvre, là où il lui faut s'exposer au désœuvrement essentiel<sup>31</sup>.

Car c'est précisément dans le désœuvrement, loin des préoccupations du monde, de l'autre côté de ce monde, que l'artiste peut commencer à aborder l'inabordable : le lieu de l'avant-écriture précédant l'espace de l'art, celui de l'espace littéraire, avec toute l'étendue de la seule possibilité des lettres. Le désœuvrement essentiel serait, dans l'indéterminé de la fascination, le vide fait dans l'esprit du surréaliste en vue de faire ressortir les images immédiates, les associations instantanées, explosant à la lumière de la forme. Revenons au poème d'Éluard, précédemment cité de *Capitale de la douleur* : "LA PAROLE". Le dixième vers, apparemment fort simple (voire même insignifiant), de ce poème fait ressortir, pour peu que l'on laisse ses images envahir notre esprit, un destin émouvant, commun certes, mais irradié par le feu poétique :

[...]

Je suis vieille mais ici je suis belle

[...]

Le féminin des qualificatifs fait parler la narratrice pour Éluard. Le vers fait s'approcher, dans la proximité idéale d'un éloignement dicté par les apparences réciproques d'états du réel, deux incarnations pleines pouvant,

---

<sup>31</sup> *L'espace littéraire*, p. 245.

dans la fascination du regard de l'esprit, se fondre âme dans âme. La vieillesse est l'approche de la mort, mais aussi, dans l'expérience de la fuite du temps, la dégénérescence physique, le juste et inévitable enlaidissement du corps : la vénérabilité. L'image qui émerge de ce vers, dans son beau dépouillement, est celle du poète affranchi de sa condition humaine, l'espace d'un instant immense, pour devenir souverain sur le savoir artistique, éprouver la fascination et accéder au lieu de l'avant-écriture. La décrépitude physique de l'être devient la beauté pure dans la lumière irradiante de la poésie. Dans cette tentative de mise en présence de deux réalités à l'imageance opposée, André Breton écrit : "Or il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerner le rapprochement de deux réalités si distantes<sup>32</sup>". C'est, selon Breton, le surréalisme seul qui fait éclore l'image des deux réalités et non l'artiste lui-même dans sa présence intrinsèque à l'expérience. C'est seulement lorsque l'œuvre apparaît, dans la gangue de la matière, que celui-ci découvre la force dissimulée au regard du raisonnement de l'être : celle de l'automatisme des impressions temporelles intimes, précédant la phénoménisation de la possibilité de l'existant. Le surréalisme est donc, pour André Breton, le miracle indispensable à la production de l'œuvre éclairée. "C'est la plus belle des nuits, *la nuit des éclairs* : le jour, auprès d'elle, est la nuit<sup>33</sup>". Mais cette nuit surréaliste, plus brillante que le jour, qu'elle est-elle de plus ?

Cette nuit est celle de la descente d'Orphée, le travail risqué du poète. Le cheminement vers Eurydice est l'approche finale vers l'anéantissement

---

<sup>32</sup> *Manifestes du surréalisme*, p. 49.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 50.

des signes. Le poète va vers la limite du champ de l'extériorité : "La nuit sacrée enferme Eurydice, elle enferme dans le chant ce qui dépasse le chant<sup>34</sup>". Le chant, son incarnation poétique du moins, dans la proximité de l'homme, ne révèle que le seul connaissable émouvant d'une totalité lointaine, ailleurs, inaccessible, enfermée dans "la nuit essentielle qui suit Orphée<sup>35</sup>". Cette révélation est l'errance d'Orphée. Le poète ne ramène jamais Eurydice. Dans un éclair fulgurant, il peut deviner sa présence au loin, juste avant le néant et il fera tout pour éviter de la regarder en face, mais dans un mouvement d'une lenteur incommensurable, se tournera vers elle. L'œuvre restera, pour le surréaliste, pour Maurice Blanchot, comme pour nous, toujours inachevée. L'incernable du mythe demeure dans la nuit sacrée.

### **L'approche infinie de l'espace littéraire**

Nous ne pouvions aborder l'ouvrage *L'espace littéraire* sans préparation. Il faut entendre, ici, le recueillement du lecteur sur l'incessant du murmure impersonnel venu de l'ouvert de l'"espace littéraire". Le lecteur fidèle à Maurice Blanchot est convié à l'intensité de la méditation rigoureuse sur le mouvement créateur. Comment prouver que l'art et la littérature existent ? Certains lecteurs profanes pourraient avancer, fort légèrement, et dans la seule considération rationaliste, que ces moyens d'expression sont une réalité de civilisation qui a pris vraiment forme vers la fin du mésolithique, soit environ cinq mille ans avant l'ère chrétienne, avec

---

<sup>34</sup> *L'espace littéraire*, p. 231.

<sup>35</sup> *Idem.*

l'apparition des premières grandes communautés humaines. Il est vrai que l'homme a ressenti très tôt, avant l'invention des premières techniques d'écriture idéographiques ou phonographiques (la complexification des langues, l'évolution technique de l'art pictural), le besoin d'exprimer, par le signe tracé ou l'image peinte, la peur de l'inexplicable de sa présence dans l'univers. En définitive, ces lecteurs pourraient conclure que la littérature et l'art existent, puisque tout simplement consignés historiquement, très partiellement, dans le passé du réel expérimentable. Cela est fort pertinent. Le réel expérimentable est la seule solidification de l'événement, solidification toujours enlevée par le retournement sans fin du présent temporalisé vers le passé et fixant, pour l'éternité, le fait jaillissant dans l'instant le long de la direction constamment inversée de ce passé vers *l'infiniment survenu*.

Pour Maurice Blanchot, l'art et la littérature ont une souveraineté démesurément étendue, jusque dans l'inconnaissable : l'imaginaire antérieur délimitant l'espace littéraire. Nous pourrions croire que l'inspiration fuit, devant nous, par le familier de l'existence diurne, "l'étendue maîtrisée du jour"<sup>36</sup>, pour réapparaître dans la fascination du faiseur d'œuvre : Orphée. Le poète doit faire œuvre, descendre vers Eurydice, et c'est la grandeur inspirée de son art qui lui ouvre le passage de la nuit. À la lecture de *L'espace littéraire*, nous nous apercevons de l'insistance de Maurice Blanchot sur la référence au mythe d'Orphée. Il faut bien saisir toute la portée de celui-ci pour comprendre véritablement le mouvement de l'art dans son universalité. Comme l'écrit Anne-Lise Schulte Nordholt, dans son

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 14.

ouvrage *Maurice Blanchot : l'écriture comme expérience du dehors*<sup>37</sup>, le mythe grec demeure pour Blanchot le repère le plus significatif dans la compréhension du cheminement de l'œuvre vers le jour, cheminement qui s'est décidé à l'écoute du murmure de l'imaginaire antérieur.

L'écriture étant une expérience, elle se trouve le mieux exprimée non par un concept mais par une histoire, en l'occurrence un mythe : il s'agit du mythe d'Orphée, où Blanchot retrouve tous les aspects de l'expérience qui l'occupe. Mythe qui surgit dans *L'Espace littéraire*, mais qui revient tout au long de l'œuvre. Écrire, c'est être attiré hors du monde où nous vivons, loin de la lumière du jour, vers "les enfers" - figuration mythique de l'espace propre à l'écriture -, vers Eurydice.

[...] Selon l'interprétation courante du mythe, Orphée descend aux enfers afin d'en ramener Eurydice : l'écrivain plonge dans les profondeurs afin de réémerger à la surface, il approche l'extrême afin de "lui donner forme, figure et réalité" dans l'œuvre littéraire<sup>38</sup>.

Le vertige de l'écrivain, c'est d'envisager de devoir visiter ces profondeurs qui sont l'approche du sacré, ce qui se cache derrière le seul néant, mais pour éprouver la force de l'art, cette descente aux enfers est le seul chemin possible.

La nuit, par la force de l'art, l'accueille, devient l'intimité accueillante, l'entente et l'accord de la première nuit. Mais c'est vers Eurydice qu'Orphée est descendu : Eurydice est, pour lui, l'extrême que l'art puisse atteindre, elle est, sous un nom qui la dissimule et sous un voile qui la couvre, le point profondément obscur vers lequel l'art, le désir, la mort, la nuit semble tendre. Elle est l'instant où l'essence de la nuit s'approche comme l'*autre* nuit<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Anne-Lise Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot : l'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995, 383 p.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 225.

C'est au cœur de l'autre nuit que le regard d'Orphée ne doit pas rencontrer celui d'Eurydice. Le retour d'Eurydice est l'entreprise du poète qui veut accéder au sacré, et celle-ci ne sera possible que sans le regard d'Orphée. L'œuvre, la disparition d'Eurydice, ne sera rendue au jour que par ce seul regard, par la découverte de ce "point profondément obscur"<sup>40</sup> dont parle Maurice Blanchot.

Ce "point", l'œuvre d'Orphée ne consiste pas cependant à en assurer l'approche en descendant vers la profondeur. Son *œuvre*, c'est de le ramener au jour et de lui donner, dans le jour, forme, figure et réalité. Orphée peut tout sauf regarder ce "point" en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. Il peut descendre vers lui, il peut, pouvoir encore plus fort, l'attirer à soi, et, avec soi, l'attirer vers le haut, mais en s'en détournant. Ce détour est le seul moyen de s'en approcher : tel est le sens de la dissimulation qui se révèle dans la nuit<sup>41</sup>.

C'est là le seul mystère de l'art : ce travail du poète qui est l'approche de ce point se déplaçant au cœur de l'imaginaire antérieur. Si, dans l'état fasciné ouvrant la nuit (l'approche finale d'Eurydice), le poète arrive à se saisir de la possibilité de l'œuvre, il devra s'en détourner pour l'accueillir et commencer l'ascension vers le jour. Le regard d'Orphée vers Eurydice, la rupture subite d'avec la fascination, ruinera l'œuvre pour toujours. Le poète devra rouvrir la nuit et redescendre là où la contemplation s'exténue dans une nostalgie surhumaine et dont seul l'être écrasé par une sensibilité douloureuse peut estimer la grandeur, au risque de sombrer dans une

---

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> *Idem.*

mélancolie oppressante, lui laissant voir, à la clarté du familier, la facticité de la texture des choses aimées, l'effroi du néant. Dans l'angoisse, l'existant devient, pour le poète, le tout vertigineusement personnel. Or c'est bien dans cette singularité terrifiante que Maurice Blanchot délimite l'espace littéraire. Par le regard d'Orphée, la nuit sacrée détenant Eurydice en son sein, semble se fondre dans une aube trop claire, disparaissant ainsi avec tout "ce qui dépasse le chant"<sup>42</sup>, le langage pur s'anéantissant devant la démesure du désir poétique.

La nuit sacrée enferme Eurydice, elle enferme dans le chant ce qui dépasse le chant. Mais elle est aussi enfermée : elle est liée, elle est la suivante, le sacré maîtrisé par la force des rites, ce mot qui signifie ordre, rectitude, le droit, la voie du Tao et l'axe du Dharma. Le regard d'Orphée la délie, rompt les limites, brise la loi qui contenait, retenait l'essence. Le regard d'Orphée est, ainsi, le moment extrême de la liberté, moment où il se rend libre de lui-même, et, événement plus important, libère l'œuvre de son souci, libère le sacré contenu dans "l'œuvre, *donne* le sacré à lui-même, à la liberté de son essence, à son essence qui est liberté (l'inspiration est, pour cela, le don par excellence). Tout se joue donc dans la décision du regard. C'est dans cette décision que l'origine est approchée par la force du regard qui délie l'essence de la nuit, lève le souci, interrompt l'incessant en le découvrant : moment du désir, de l'insouciance et de l'autorité"<sup>43</sup>.

Le regard d'Orphée est celui de l'impureté. Si Orphée ramène Eurydice, l'aimée dans toute sa magnificence divinisée par la mort, il fera l'œuvre qui n'est pas œuvre, mais exposition du jour à l'incandescence la plus folle, générée de l'harmonie éternelle du divin. Lorsque Maurice Blanchot unit littérairement, sublimement, "la voie du Tao" et "l'axe du

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>43</sup> *Idem.*



Dharma”, il tente d’imaginer l’inimaginable : une complémentarité fantastique, dépassant tout ce que l’homme pourrait envisager de l’espérance patiente des peuples, de toute éternité : l’avènement de “l’infiniment absolu”. Ces cosmogonies antiques proviennent de civilisations différentes, quoique géographiquement proches : la Chine et l’Inde.

L’un, le Tao (mot librement traduit par “la voie”), est issu de l’ancienne philosophie chinoise ; l’autre, le Dharma (mot de la langue sanskrite : dhamma, qui pourrait signifier “Ordre”) est conservé par les traditions hindouïste et bouddhiste. Le Tao et le Dharma sont, chacun dans la tradition qui lui est propre, l’ordre cosmologique des êtres et des choses déterminé par le vide primordial précédant éternellement le “tout”, le seul chaos des premiers âges : ce qui a précédé l’observable et l’inobservable.

En les réunissant, dans l’éclatement de l’image littéraire ou poétique, Maurice Blanchot les fait souverainement se fondre dans une symbiose innommable pour l’homme, faisant des deux Dèmiurges en présence, désormais unis au-delà de la simple compréhension humaine, au-delà du commencement et de la fin, la représentation de l’impossible des impossibles : l’infiniment absolu. Et c’est cet agencement suprêmement lumineux, cet infiniment absolu, qu’Orphée doit altérer par son regard décisif afin de faire œuvre devant le monde.

L’inspiration, par le regard d’Orphée, est liée au *désir*. Le désir est lié à l’*insouciance* par l’*impatience*. Qui n’est pas impatient n’en viendra jamais à l’insouciance, à cet instant où le souci s’unit à sa

propre transparence ; mais, qui s'en tient à l'impatience ne sera jamais capable du regard insouciant, léger, d'Orphée. C'est pourquoi l'impatience doit être le cœur de la profonde patience, l'éclair pur que l'attente infinie, le silence, la réserve de la patience font jaillir de son sein, non pas seulement comme l'étincelle qu'allume l'extrême tension, mais comme le point brillant qui a échappé à cette attente, le hasard heureux de l'insouciance<sup>44</sup>.

Le regard d'Orphée est donc lié à l'intimité la plus recherchée du poète éprouvant enfin la profonde patience dans la certitude de l'avènement de l'insouciance. Mais cette insouciance n'approche pas cette passivité chère à l'écrivain plongé dans la fascination, abordant consciencieusement l'imaginaire antérieur ouvrant le lieu de l'avant-écriture. Le point brillant dont parle Blanchot est ce vertigineux retour en arrière de l'être en état de grâce lucide vers les images premières, loin de la perception originelle. Ce ne sont pas là les images issues de l'enfance, mais celles étrangement persistantes de l'irréalisme immémorial des rêves, enfouies dans un passé qui n'est pas celui de notre temps mesurable, fractionnable. Elles sont celles qui ressurgissent, effroyablement lointaines, de vies antérieures qui n'ont, de toute éternité, jamais franchi l'inconcevable. Maurice Blanchot croit que les fantômes des nuits silencieuses disparaissent lorsque le poète décide enfin de voir la nuit. Là commence l'expérience de l'approche de l'espace littéraire, lorsque les images futiles des peurs d'autrefois ("la frayeur de petites images<sup>45</sup>") s'effacent pour donner, au poète, l'accès suprêmement bref à l'imaginaire antérieur.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 231-232.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 214.

Le regard d'Orphée est le mouvement définitif matérialisant l'imperfection hors de la nuit : l'œuvre. "Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art. Cela veut dire : l'on écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire<sup>46</sup>". Cet espace est donc la possibilité unique de l'écrivain. C'est dans cet espace qui est "l'ouvert" sur la nuit (donnant au regard d'Orphée le pouvoir essentiel *dans* la nuit) que l'art s'humanise pour échapper à "[...] ce qui dépasse le chant<sup>47</sup>" : Eurydice dans toute sa splendeur infernale, aveuglant l'homme épris d'idéal. Voilà l'approche infinie de l'espace littéraire : il est le seul espace où l'humainement concevable poétique peut prendre corps.

Dans l'ouvrage *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*<sup>48</sup>, (sur le pas de la tentative de désignation de l'"espace littéraire" par Blanchot), Françoise Collin écrit : "Plutôt qu'en une analyse, sa méthode consiste en une description que l'on pourrait dire phénoménologique dans la mesure où ce qu'elle vise est, en même temps que telle œuvre déterminée, la littérature<sup>49</sup>". L'espace littéraire de Maurice Blanchot est l'élucidation de l'énigme statique de la création artistique ; une recherche portée vers l'art et la littérature dans leur dynamisme universel obscur. "Mais si la littérature n'est nulle part ailleurs que dans les œuvres, elle n'est cependant donnée en aucune d'elles, ni dans leur ensemble : la littérature n'est jamais donnée, elle n'est jamais<sup>50</sup>".

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>48</sup> Françoise Collin, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971, 252 p.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>50</sup> *Idem.*

Cela veut dire que la littérature est un courant, issu de l'ultérieur de l'imaginaire (après que l'antérieur se fut refermé, ne donnant plus accès à l'avant-écriture), dont l'onde ne se fixe jamais, même infimement, dans le livre. La littérature est l'abstraction qui fige, sur la page écrite, ce qui vient de la nuit par le regard d'Orphée. "Elle [la littérature] est toujours le "livre à venir", mais d'un à venir qui ne s'inscrit dans aucun projet<sup>51</sup>". Le livre émerge, mais la littérature ne demeure que dans la délimitation de l'espace littéraire.

### **Plus tard le néant : *Au moment voulu* !**

Comme pour l'ensemble de la fiction blanchotienne, le récit *Au moment voulu*<sup>52</sup> rappelle le cheminement singulier d'un homme, personnage-narrateur, semblant représenter, dans l'ensemble de ses grandes interrogations, l'espèce humaine à lui seul. Encore une fois, le silence du monde et "la solitude essentielle" deviennent les conditions incitatives à une longue marche initiatique vers l'apothéose d'instant immobiles, dans l'infranchissable du familier. Nous ne savons que peu de choses du personnage-narrateur, écrivain disposant les mots dans l'espérance de la fuite des heures et des jours, vers "le moment voulu".

Nous pouvons envisager que l'attente du moment voulu est, pour ce personnage, celle d'une brillante révélation de l'universel qui lui fera

---

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu* (1951), Paris, Gallimard, 1979, 166 p.

franchir le pas décisif vers la réponse définitive à toutes les questions imaginables. Il ne s'agit pas nécessairement de la mort elle-même (quoiqu'elle demeure le seul aboutissement inévitable, pour le personnage-narrateur comme pour nous), mais de ce nombre infini de probabilités qui est le courant même du temps total, celui de toutes les significations. À bien plus tard, à toujours plus tard, "au moment voulu" cette désintégration absolue de l'existant, alors que le langage et ses graphèmes se perdront dans un tourbillon engouffrant les extrêmes de l'"être" et du "non-être" ; une désintégration qui accordera, au sein même de l'espace total de l'étant, l'expansion infinie non pas de cette négation phénoménale qu'est le néant, mais d'une négation, celle-là indescriptible, qui ne renverra plus à quoi que ce soit d'humainement concevable, sinon vers l'au-delà du compréhensible, plus loin que l'imaginaire antérieur : dans l'intemporel du sacré.

Le récit *Au moment voulu* est celui du seul personnage-narrateur, citoyen anonyme (qui pourrait, encore une fois, figurer une projection de Maurice Blanchot par lui-même dans sa fiction, et montrant maintenant l'écrivain surpris dans l'immédiat de sa propre réflexion, inscrivant dans le livre, avec l'idéal de l'imprécision, des événements qui surviennent continuellement devant lui, le laissant dans l'indifférence quant à leur réalité ou leur irréalité) en étrange et confuse relation intime avec deux femmes : Judith et Claudia. Celles-ci se révèlent être, pour l'homme, les deux seules consciences extérieures du monde, les deux seuls êtres qui, *hors de lui-même*, deviennent le seul *autre que* lui-même, c'est-à-dire l'extériorité. Le "moment voulu" n'est pas intégré à même l'écoulement du temps ordinaire, fuyant avec lui vers l'infiniment survenu. Ce n'est pas un *moment*. Il est

davantage l'étendue non-mesurable d'un destin égaré entre l'illusion de la marche de ce temps ordinaire et le désir immense de la venue d'une réponse intelligible dans l'existant.

À ce sujet, Françoise Collin précise : “Le moment ne désigne pas ici une fraction du temps linéaire, mais ce qui fait irruption dans ce temps-là, en l’interrompant, ce qui le déchire<sup>53</sup>”. Le narrateur est l'être-monde qui, dans une lucidité solipciste, c'est-à-dire absolument seul dans la sensation de l'extériorité, délimite l'univers à même les chambres et couloirs d'un immeuble, (comme ce fut le cas pour le personnage de Thomas dans les romans *Thomas L'Obscur*<sup>54</sup> et *Aminadab*<sup>55</sup>) réinventant ses relations avec l'autre : en l'occurrence Judith et Claudia (deux amies d'enfance formant, dans une intimité spectrale, le seul Autre différenciable, l'altérité définitive). Encore une fois, le lecteur est convié à pénétrer au sein d’“un univers de clair-obscur<sup>56</sup>” ; il est toujours plongé dans un nouveau domaine labyrinthique le conduisant là où seul compte l'attente de la différenciation des jours et des nuits. Les personnages expriment toujours l'inexprimable. Sur ce récit, Françoise Collin écrit encore : “Le langage flotte dans un espace sans profondeur ou dont la profondeur est la surface même<sup>57</sup>”. C'est là le véritable climat de la fiction blanchotienne. “Ma surprise fut extrême, inextricable, beaucoup plus grande, assurément, que si je l'avais rencontrée par hasard<sup>58</sup>”.

---

<sup>53</sup> Maurice Blanchot et la question de l'écriture, p. 48.

<sup>54</sup> Maurice Blanchot, *Thomas L'Obscur* (seconde version), Paris, Gallimard, 1950, 137 p.

<sup>55</sup> *Idem*, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942, 227 p.

<sup>56</sup> Maurice Blanchot et la question de l'écriture, p. 83.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>58</sup> *Au moment voulu*, p. 7.

C'est, entre autres, par ses mots que le personnage-narrateur se manifeste lorsque, au tout début du récit, le personnage de Judith lui ouvre sa porte. Cet étonnement de revoir une "figure de connaissance"<sup>59</sup>, Maurice Blanchot lui donne une amplification émotive démesurée. Pour lui, Judith n'est pas seulement un visage revu après fort longtemps ; elle semble personnifier le retournement du temps vers ce que le narrateur ressent de plus ancien à lui-même : la certitude ténébreuse d'une rencontre dans une existence précédente se perdant hors de l'infiniment survenu.

Après tout, pourquoi aurait-elle dû changer ? autrefois n'était pas si loin, cela ne pouvait pas non plus être un si grand malheur. Et moi-même, comment le nier ? maintenant que je pouvais la regarder du fond de mon souvenir, j'étais soulevé, ramené vers une autre vie. Oui, un mouvement étrange venait à moi, une possibilité inoubliée, qui se moquait des jours, qui rayonnait à travers la nuit la plus sombre, une puissance sans regard, contre laquelle l'étonnement, la détresse ne pouvaient rien<sup>60</sup>.

Cette rencontre attendue est l'instant du vertige d'un soupçon indicible de l'existence de l'antérieur à soi : le souvenir chavirant des traits chers que l'on revoit, non pas vieillis, mais assagis dans l'immobilité de l'événement-fantôme que l'on croit revivre, dans le réveil soudain d'un remémorable sans origine. Cet instant nous replonge dans l'effarant du questionnement initial de la conscience du soi, sur le chemin du "moment voulu". Le moment voulu vient, tarde, et n'arrive jamais. Le moment voulu est l'ultérieur de toute attente.

---

<sup>59</sup> *Idem.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 10-11.

Il [le moment] se lève, comme s'étant toujours déjà levé ; chaque page, chaque phrase l'annonce dans une sorte de dire à la fois haletant et contenu, et cependant jamais le moment n'arrive, rien n'arrive sauf ce peu de choses qui remplissent un roman. Pouvoir donner contour à l'effrayant serait pouvoir frayer avec lui, et d'une certaine manière le soutenir en le regardant en face ; mais le regard de l'effrayant, comme celui du mourant, ne se laisse jamais regarder en face ; il demeure suspendu, égal à rien. Et seul paraît le regard souriant de la phrase<sup>61</sup>.

La solitude essentielle, dans le silence du monde, procure la fascination à l'écrivain, le faisant ainsi progresser vers l'imaginaire antérieur où se déploie le lieu de l'avant-écriture, où passe le regard du mourant, le regard de celui qui sera le disparu définitif, le regard de l'art. Ce regard de l'effroi est inconciliable avec l'ordinaire des jours, mais permet la tranquillité certaine d'une forme d'aboutissement voué à la suspension éternelle.

L'oubli n'a pas passé sur les choses, mais je dois le constater : dans la clarté où elles resplendissent, dans cette clarté qui ne détruit pas leurs limites, mais unit l'illimité à un "Je vous vois" constant et joyeux, elles brillent dans la familiarité d'un recommencement où autre chose n'a pas de place ; et moi, à travers elles, j'ai l'immobilité et l'inconstance d'un reflet, image errant parmi des images et entraînée avec elles dans la monotonie d'un mouvement qui paraît sans terme comme il a été sans commencement. Peut-être, quand je me mets debout, ai-je foi dans le commencement : qui se lèverait s'il ne savait que le jour commence ? Mais, bien que je sois encore capable de beaucoup de pas, et c'est pourquoi les portes claquent, les fenêtres s'ouvrent et, la lumière étant à nouveau là, toutes les choses aussi sont à leur place, immuables, joyeuses, présentes certes, d'une présence ferme et même si certaine et si constante que je sais qu'elles sont

---

<sup>61</sup> *Maurice Blanchot et la question l'écriture*, p. 48.



ineffaçables, immobiles dans l'éternité resplendissante de leurs images<sup>62</sup>.

Le récit de Maurice Blanchot est le retournement de la progression temporelle du personnage-narrateur, de l'éternité hypothétique vers la nuit des temps, avant l'illumination des consciences par leurs sens dans la faculté d'observation du monde. L'écrivain participe à cette terreur du retournement en entrevoyant, dans la fascination, l'imaginaire antérieur, la seule origine de tout ; la matière elle-même n'étant, pour lui, le personnage-narrateur, qu'un simple passage comme les chambres, les couloirs, les rues de la ville, Judith, Claudia, l'extériorité, l'arrivée du moment voulu.

Je puis me rappeler quel chemin cela m'a fait faire et comment j'ai rompu avec presque tout - et en ce sens aussi j'ai tout oublié -, pourquoi, si éloigné que ce soit, il me faut reculer et reculer encore au sein d'un instant où j'erre à la manière d'une image liée à un jour qui passe immobile par le jour et à un temps qui à un certain point se dégage toujours du temps<sup>63</sup>.

Le personnage-narrateur devient, par l'intermédiaire de ces présences lui rappelant l'inaccessible de l'extérieur à soi, Judith et Claudia - en fait la seule extériorité -, la conscience des premiers temps reprenant le chemin de l'espèce vers la possibilité de l'accomplissement de l'infinité des impressions. Ce chemin est celui de l'écrivain abordant, dans la fascination, les parages de l'avant-écriture ; revoyant, par la persistance des souvenirs, l'infiniment étranger des expressions les plus familières apparaissant sur les

---

<sup>62</sup> *Au moment voulu*, p. 158-159.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 165-166.

visages humains surgis du passé et soulignant alors définitivement le véritable mystère de l'altérité, l'*absolument autre*. Par cette expérience, le personnage-narrateur est celui par qui l'œuvre, c'est-à-dire le récit *Au moment voulu*, devient lieu d'émergence du langage pur qui, s'il se prête à l'élaboration du livre, demeure toujours, au-delà des mots transcrits sur la page, l'incompréhensible même : le langage qui peut s'écouter dans la fascination, mais qui ne peut jamais s'entendre et dévoiler ainsi à l'artiste la perfection non-humaine à laquelle il ne pourrait, en aucun temps, avoir accès. Dans *l'espace littéraire*, Maurice Blanchot écrit : "Quant l'art est le langage des dieux, quand le temple est le séjour où le dieu demeure, l'œuvre est invisible et l'art, inconnu<sup>64</sup>". L'homme ne peut comprendre "le langage des dieux" qui est le seul langage pur et l'inabordable à son entendement. L'homme peut, tout au plus, prêter l'oreille au murmure de l'imaginaire antérieur, se mettre à l'écoute de ce langage pur qui est le langage du sacré. Voilà le "moment" que l'on pourrait encore et toujours dire "voulu" ; le moment inestimable durant lequel l'artiste voit se délimiter devant lui le lieu de l'avant-écriture, ce qui précède l'ouverture de l'"espace littéraire".

---

<sup>64</sup> *L'espace littéraire*, p. 307.

## CONCLUSION

### La révélation d'un livre

#### “Ce qui se presse derrière le commencement”

Il semblerait que de ce qui fut écrit dans ce mémoire émerge lentement, absolument, une allusion portant le lecteur vers la considération de cette activité nocturne que Maurice Blanchot, dans *L'espace littéraire*<sup>1</sup>, désigne par “ce qui se presse derrière le commencement<sup>2</sup>” ; ce que nous révèle le figuratif même de la fascination : le rêve. Nous avons vu aux chapitres précédents que dans le silence du monde, celui du “château de la pureté<sup>3</sup>” mallarméen et la “solitude essentielle<sup>4</sup>” évoquée par Blanchot, l'écrivain perd le pouvoir d'*être* pour devenir la pure entente du murmure de ce que nous avons appelé l'imaginaire antérieur, langage pur par excellence qui accorde la fascination.

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 376 p.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 443.

<sup>4</sup> Voir dans “Introduction”, en page 7 : note 10 en bas de page.

Cette fascination est le non-représentable même, de l'ordre du rêve, qui ne laisse que des images étrangères à l'entendement, images sortant d'un lieu qui ne saurait être que le point où se tient Eurydice. Sans doute la force de l'art ne s'assure-t-elle que par l'approche décisive de ce point qui est la meilleure proximité de l'œuvre. Il ne pourrait en être autrement si l'on considère qu'Eurydice est ce que seule cette force de l'art peut ramener au jour. Nous avons vu aussi que le mouvement vers l'art et la littérature est la décision qui appartient à Orphée de regarder Eurydice pour ruiner l'œuvre et faire de son inachèvement, dans l'"espace littéraire" de Maurice Blanchot, le soupçon de l'idéal. Dans son roman *Aurélia*<sup>5</sup> - roman qui n'a jamais connu de fin -, Gérard de Nerval considère le rêve comme une existence parallèle.

Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le *moi*, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres ; le monde des Esprits s'ouvre pour nous<sup>6</sup>.

Le fait d'aborder le rêve en conclusion est l'aboutissement qui doit amener le lecteur dans la véritable compréhension de la raison d'être même de l'origine du mouvement créateur. Le silence du monde et la solitude essentielle accordent le recueillement ouvrant l'espace littéraire et l'écoute du murmure de l'imaginaire antérieur est le risque auquel s'expose l'écrivain

---

<sup>5</sup> Gérard de Nerval, *Aurélia* (1854), Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1971, 267 p.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 23.

pour l'accomplissement de la tâche artistique, mais ce risque ne peut garantir la fascination qui est la communion de l'être avec l'angoisse du vide, de la plus grande absence de ce qui est familier. Absence qui lui fait voir l'étrangement autre. "Quand écrire, c'est découvrir l'interminable, l'écrivain qui entre dans cette région ne se dépasse pas vers l'universel. Il ne va pas vers un monde plus sûr, plus beau, mieux justifié, où tout s'ordonnerait selon la clarté d'un jour juste<sup>7</sup>". Les repères rassurants du monde ne sont plus que des vestiges déconcertants de nullité qui semblent appartenir à un passé qui nous est toujours précieux, mais qui n'est plus celui de cet espace absolu et unique demeurant notre référence aveuglément personnelle face à l'extériorité.

Dans le chapitre premier, il fut question d'une approche de l'œuvre de Maurice Blanchot, approche qui se voulait phénoménologique. Celle-ci a d'abord consisté à rechercher dans le roman *Aminadab*<sup>8</sup> le questionnement le plus fondamental posé par Blanchot dans l'irrationnel de l'œuvre (on se souviendra que le personnage de Thomas fut comparé à celui d'Antoine Roquentin du roman *La Nausée*<sup>9</sup> de Jean-Paul Sartre). Ce questionnement aurait été de nature à élucider la question de l'existence de l'art et de la littérature n'eussent été des limites de l'homme devant ce qui ne peut justement être entièrement ramené au jour. Nous savons que cela n'est possible que dans la proximité la plus parfaite de l'imaginaire antérieur laquelle proximité ne reste toujours que proximité sans être jamais position

---

<sup>7</sup> *L'espace littéraire*, p. 23.

<sup>8</sup> Maurice Blanchot, *Aminadab*, Paris, Gallimard, 1943, 227 p.

<sup>9</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, 250 p.

idéale et invariable. Nous avons vu aussi, dans ce chapitre, la raison historique du retrait de Maurice Blanchot pour construire son œuvre.

Pour ce qui concerna le chapitre deuxième, il y fut question de tenter de définir le silence chez l'écrivain, c'est-à-dire ce mutisme du monde transcendant le néant même lorsque l'art pousse l'être à un effacement total le faisant reconsidérer le langage poétique à partir de sa source la plus lointaine. Par des observations phénoménologiques d'Emmanuel Lévinas et de Jean-Paul Sartre, le néant, la négation de l'être rejoignait la considération symbolique de "la nuit"<sup>10</sup> et de l'"autre"<sup>11</sup> nuit dont parle Blanchot dans *L'espace littéraire*. "La nuit" est "la première nuit"<sup>12</sup> : "On entre dans la nuit et l'on s'y repose par le sommeil et par la mort"<sup>13</sup>. Nous avons vu que cette première nuit que Maurice Blanchot dit "accueillante"<sup>14</sup> est celle de l'entente entre l'existence diurne et le repos par l'absence de ce qui appartenait au jour et qui s'est éteint devant l'être pour assurer l'espérance du recommencement : l'effacement du tableau d'Alexandre<sup>15</sup>. Quant à l'"autre" nuit, elle est la perte de cette possibilité du recommencement. "Elle est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu"<sup>16</sup>.

---

<sup>10</sup> *L'espace littéraire*, p. 213.

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>16</sup> *Idem.*

Cette nuit est l'expérience du vide le plus pur, là où l'écrivain ressent le véritable vertige dans la contemplation de l'absence s'affirmant après l'effacement du néant, l'effacement que Stéphane Mallarmé a nommé "le château de la pureté". C'est par le discernement des deux nuits que le mouvement de l'art devient le mouvement de l'être qui est être seul et qui ne peut être autre que lui-même, séparé de cet autre par l'infranchissable de la différence au sein de l'existant. Le mouvement de l'art devient le mouvement non pas d'un *être* simplement désigné par le substantif "être", de celui que l'on considère au dehors de soi-même ; il est mouvement de l'être qui est le seul "étant" doté de la *seule* intériorité face à la *seule* extériorité. Cet être est le mouvement même de l'art, sa portée la plus étendue dans la délimitation de *ce qui est*. En fait, le mouvement qui est l'acceptation du solipsisme.

Dans ce chapitre deuxième, nous avons vu, dans le conte *Igitur*, la véritable étendue du vide par la néantisation du langage poétique, par le langage seul. *Igitur* est la reconstruction de la plénitude d'un vide subséquent à l'anéantissement d'un lieu incluant tous les autres. Par ce conte, Stéphane Mallarmé aura voulu dépasser sublimement une réalité pour laquelle il avait une amère considération. Cette nouvelle réalité qui devait être poétique allait jeter les bases nouvelles de l'art ou plutôt de son langage et par là, définir le silence le plus incommensurable que l'on puisse concevoir, l'absence qui va plus loin que la simple non-présence, le vide absolument vide dans lequel se consumerait l'effroi d'être au monde.

En ce sens, *Igitur* était la possibilité de l'inaccessible de l'art et de la poésie par l'effacement de l'image et de sa liaison avec le réel et sa perception. L'art et son mouvement étaient voués à être rejetés loin de l'homme pour s'affranchir de toute forme d'imperfection inhérente à l'intervention humaine. Le silence, le mutisme du monde, laissait ressortir, dans "le château de la pureté", le langage pur du murmure de l'imaginaire antérieur.

Il fut aussi question dans ce chapitre de l'approche du récit *Celui qui ne m'accompagnait pas*<sup>17</sup>, une approche qui devait nous révéler, par le personnage-narrateur, d'abord la signification de cette amitié qui unit Maurice Blanchot à Emmanuel Lévinas et, bien sûr, à Georges Bataille. Par la persistance de ce souvenir douloureux de l'Occupation, de sa tyrannie, de cette horreur de la déportation, Blanchot qui avait pris part à l'extrême-droite avant la deuxième Guerre éprouvera le sentiment de la faute qui l'amènera à l'absence, seule solution pour assumer le travail d'un deuil qui ne peut être décrit par les seuls mots. Mais "Celui qui ne m'accompagnait pas" est davantage que l'éloignement réparateur du passé prescrit à l'être subissant le deuil de l'histoire, en ce sens que ce même être devine, dans le silence du monde et la solitude essentielle, la présence étrange d'un *Autre* qui, à la manière de l'"il y a"<sup>18</sup> lévinassien, n'est ni présence, ni absence, mais personnification de la neutralité absolue couvrant le champ complet de la possibilité de la présence et de la non-présence au monde.

---

<sup>17</sup> Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953, 174 p.

<sup>18</sup> Voir en "Introduction", en page 17 : note 39, en bas de page.



“Celui qui ne m’accompagnait pas” est le compagnon qui, sans être moi, ne peut être un autre que moi-même et dont je perçois, dans le plus fort de l’isolement, l’approche indéfinissable et le jaillissement subit et constant à mon côté. Cette personnification répond à cet appel immémorial de moi dans l’idéal de la fascination. Maurice Blanchot évoque, par le fait d’écrire, un mouvement qui ne connaît pas la fin. “Écrire est l’interminable, l’incessant<sup>19</sup>”. Ce mouvement est l’intervention neutre, sans visage, de l’imaginaire antérieur, vertige élevant l’être au plus haut niveau de la lucidité et le portant vers la contemplation des signes jaillissant du langage pur, le langage émergeant de ce silence du monde, “le château de la pureté” mallarméen, le langage des dieux qui ne peut être ni parole dans le discours, ni écriture sur la page.

Au chapitre troisième, nous avons abordé le concept de “la solitude essentielle” défini par Maurice Blanchot. Dans le silence du monde, elle est l’absence qui transcende infiniment le néant en devenant “le château de la pureté”. “Quand je suis seul, ce n’est pas moi qui suis là et ce n’est pas de toi que je reste loin, ni des autres, ni du monde. Je ne suis pas le sujet à qui arriverait cette impression de solitude, ce sentiment de mes limites, cet ennui d’être moi-même. Quand je suis seul, je ne suis pas là<sup>20</sup>”. La solitude essentielle est le silence du monde et le silence du monde est la solitude essentielle. Dans leur énigmatique symbiose, ces deux états distincts replacent l’homme devant le chaos initial qui a précédé l’“existant”, “étant” et “extériorité”. C’est de ce vide - le plus primordial qui puisse se concevoir

---

<sup>19</sup> *L’espace littéraire*, p. 21.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 337.

par la conscience - que l'artiste, exposé au risque de la fascination, peut estimer la distance qui le sépare de la proximité idéale de l'œuvre.

“Je suis” (dans le monde) tend à signifier que je suis, seulement si je puis me séparer de l'être : nous nions l'être - ou, pour l'éclairer par un cas particulier, nous nions, nous transformons la nature - et, dans cette négation qui est le travail et qui est le temps, les êtres s'accomplissent et les hommes se dressent dans la liberté du “Je suis”<sup>21</sup>.

C'est par cette liberté que s'accomplit la grandeur de l'altérité, c'est-à-dire celle de la différenciation la plus absolue entre le *soi* et l'*autre* qui n'est pas seulement liberté d'être *au* monde *dans* le monde, mais liberté impensable d'être farouchement “ce qui ne peut être que moi”, en moi, et “incommensurablement séparé” de “ce qui est incommensurablement autre”.

À ce sujet, nous avons vu que le roman de Blanchot *Thomas L'Obscur*<sup>22</sup> représente la plus intense expérience de l'altérité dans la recherche de l'Autre. Par le cheminement de Thomas, nous avons été à même de mesurer l'horreur d'être dans un monde voué à la dissolution et à la réapparition dans l'idéal du non-familier. Thomas fut cette figure de l'humanité promise au vertige d'une destinée qui ne renvoie à aucune instance extérieure, à aucun ordre divin. Le monde laissé à lui-même ne peut qu'envisager une dissolution finale qui conduit à une mort infinie ou à une éternité qui n'amène nulle part, les deux possibilités se fondant dans l'Absurde. Thomas est le premier et le dernier homme n'ayant pour

---

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> Maurice Blanchot, *Thomas L'Obscur* (seconde version), Paris, Gallimard, 1950, 137 p.

possibilité que l'inabordable de l'être, la solitude absolue qui, dans le mouvement de l'art, se traduit par la solitude essentielle.

Il fut aussi question, dans ce chapitre, de l'affirmation de cette solitude essentielle chez le poète Rainer Maria Rilke et chez l'écrivain Franz Kafka. Dans le cas de Rilke, la solitude essentielle, par "Les Élégies de Duino"<sup>23</sup>, devenait la communion périlleuse avec l'intemporel et le vide théosophique de l'extériorité. L'expérience de Rainer Maria Rilke fut celle d'un homme terrifié par l'absence de l'intemporel. Comme pour Franz Kafka, l'épreuve de l'absurde fut le véritable motif créateur qui pouvait amener le poète au plus grand dépassement dans l'apprentissage de cette solitude essentielle qui, par sa portée philosophique, plaçait l'homme face à l'angoisse de la perte des repères rassurants du monde. Par ailleurs, nous avons vu que, chez Franz Kafka, l'expérience littéraire fut celle du jaillissement du non-familier à même le familier des jours ordinaires.

À l'instar des autres romans de Kafka, la nouvelle "La Métamorphose"<sup>24</sup> devenait l'expérience littéraire la plus effroyable de sens dans la considération de la solitude essentielle de l'être. Le risque artistique auquel s'expose l'homme est celui d'un isolement qui ne peut espérer le secours du monde rationnel ou celui d'un quelconque réconfort tenant de l'intemporel. Le sort de Gregor Samsa est une détresse folle délaissée par une humanité semblant avoir oublié la compassion ou la charité et qui tient d'un cauchemar suffocant d'où l'être ne peut sortir pour accéder à la

---

<sup>23</sup> Rainer Maria Rilke, *Poésie Œuvres II* (1929), Paris, Seuil, 1972, 538 p.

<sup>24</sup> Franz Kafka, *La Métamorphose et autres récits* (1948), Paris, Gallimard, 1980, p. 79-148.

quiétude naturelle de l'espérance d'un changement laissant distinguer, au loin, la possibilité d'un aboutissement heureux.

Dans les entreprises de Rilke et de Kafka, la solitude essentielle évoquée par Blanchot va au-delà de la possibilité d'un recueillement favorisant l'écoute du murmure de l'imaginaire antérieur. Par solitude essentielle, il faut entendre, dans ces deux cas, un isolement provoqué par la fuite d'un obscurantisme qui, s'il entretenait l'humanité dans une ignorance de l'explicable scientifique des phénomènes de l'univers, de l'origine de celui-ci, de sa durée et de l'aboutissement de sa course, il accordait, en revanche, la quiétude de l'intemporel et du divin. L'évolution des courants de pensée et le progrès des sciences pures et appliquées devaient amener le monde à reconsidérer les questionnements fondamentaux inhérents à sa présence même au sein d'un ordre étrange qui ne révèle que peu d'indices à l'homme quant à la raison d'un cheminement amorcé à une époque donnée par une volonté omnipotente qui demeure, pour nous, une énigme éternellement obscure.

Le chapitre quatrième fut celui de la tentative de cerner ce que nous pouvons estimer être ce qui précède l'"espace littéraire" de Maurice Blanchot, ce que j'ai désigné par l'imaginaire antérieur, l'avant-écriture. Il fut question de décrire phénoménologiquement ce que Blanchot nomme le "centre"<sup>25</sup> d'un livre en se référant au mythe d'Orphée. Dans le chapitre cinquième de *L'espace littéraire*, chapitre ayant pour titre "L'inspiration"<sup>26</sup>,

---

<sup>25</sup> Voir dans "Introduction", en page 5 : note 5 en bas de page.

<sup>26</sup> *L'espace littéraire*, p. 211.

précisément à la deuxième partie “Le regard d’Orphée<sup>27</sup>”, Maurice Blanchot ramène la raison poétique au mythe d’Orphée qui est le conte fabuleux dans lequel un poète légendaire est prêt à affronter le néant pour ramener son aimée disparue : Eurydice. Nous avons vu que ce conte représente le mouvement de l’art dans toute sa portée universelle. La descente d’Orphée aux enfers est celle que tout artiste doit entreprendre pour faire œuvre, car Eurydice est le seul idéal de l’art. Le mouvement surréaliste, l’écriture automatique, les expériences respectives d’André Breton et de Paul Éluard (expériences commentées dans *Manifestes du surréalisme*<sup>28</sup>), furent aussi abordés, dans ce chapitre, pour tenter de comprendre justement le jaillissement poétique issu de l’obscur de l’inconscient. Pour Blanchot, la descente d’Orphée aux enfers serait alors la force de la persévérance, la fatigue liée au mouvement et à l’angoisse de l’entreprise artistique.

Le regard d’Orphée est, ainsi, le moment extrême de la liberté, moment où il se rend libre de lui-même, et, événement plus important, libère le sacré contenu dans l’œuvre, *donne* le sacré à lui-même, à la liberté de son essence, à son essence qui est liberté (l’inspiration est, pour cela, le don par excellence). Tout ce joue donc dans la décision du regard. C’est dans cette décision que l’origine est approchée par la force du regard qui délie l’essence de la nuit, lève le souci, interrompt l’incessant en le découvrant : moment du désir, de l’insouciance et de l’autorité<sup>29</sup>.

Par le regard d’Orphée, l’œuvre devient alors l’ouvert sur l’incessant qui, en s’interrompant par la force de ce regard, se fait voir dans le champ démesuré de la fascination. Eurydice, qui est l’espérance de la

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>28</sup> André Breton, *Manifestes du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1994, 173 p.

<sup>29</sup> *Idem.*

représentation de l'inachèvement de l'œuvre, est ce qui précède "le château de la pureté". "L'inspiration, par le regard d'Orphée, est liée au *désir*. Le désir est lié à l'*insouciance* par l'*impatience*<sup>30</sup>". Pour Orphée, Eurydice est le moment d'une tension infinie qui ne connaîtra l'arrêt que lorsque le regard posé sur elle la fera disparaître à jamais, ruinant ainsi l'œuvre par la nécessité de l'émergence au jour de son inachèvement, seule figuration infime de l'incessant. L'écrivain qui décide de l'entreprise d'un livre décide d'en rechercher le centre par l'impératif du désir de s'approprier le langage pur et de s'approcher de l'imaginaire antérieur. L'"impatience" qui lie "désir" et "insouciance" est alors l'extrême faiblesse de l'être et son incapacité constante à saisir totalement l'incessant pour lui donner corps, figure, réalité.

C'est pourquoi l'impatience doit être le cœur de la profonde patience, l'éclair pur que l'attente infinie, le silence, la réserve de la patience font jaillir de son sein, non pas seulement comme l'étincelle qu'allume l'extrême tension, mais comme le point brillant qui a échappé à cette attente, le hasard heureux de l'insouciance<sup>31</sup>.

Par ce "hasard heureux de l'insouciance" dont parle Maurice Blanchot, la nuit qui retient Eurydice cesse d'être la nuit ne serait-ce que par la brillance de ce hasard, de ce "point" qui est pure possibilité de l'art. C'est pourquoi le regard d'Orphée est la décision la plus importante, le pas le plus significatif. "Écrire commence avec le regard d'Orphée, et ce regard est le mouvement du désir qui brise le destin et le souci du chant et, dans cette

---

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 232.

décision inspirée et insouciance, atteint l'origine, consacre le chant<sup>32</sup>". Cette consécration du chant est son accession à la richesse du sens, à la profondeur de l'unicité, à l'auguste d'un langage. "Mais, pour descendre vers cet instant, il a fallu à Orphée déjà la puissance de l'art<sup>33</sup>". Par "puissance de l'art", il faut entendre, en somme, la volonté décisive de se rendre dans la proximité de l'incessant et, par le regard d'Orphée, voir cet incessant afin d'en saisir l'essence étrange et de faire œuvre en ramenant au jour la finition imparfaite et imprécise de l'inachèvement. Cette descente vers Eurydice est l'approche infinie de l'"espace littéraire".

Il fut aussi question, au chapitre quatrième, d'approcher l'imaginaire antérieur par le récit *Au moment voulu*<sup>34</sup>. Dans ce livre, Maurice Blanchot fait parler pour lui un personnage-narrateur qui, par le regard d'Orphée, regard levé dans "le hasard heureux de l'insouciance<sup>35</sup>", et dans le vertige de l'espacement des mots, chemine vers le "moment voulu", vers le moment autre que celui qui s'inscrit dans le temps. Par la présence de deux femmes, Judith et Claudia, les sujets fondamentaux de sa seule extériorité, le personnage-narrateur se liait avec l'entente d'un moment qui, dans l'ordonnance des mots, est l'incessant attendant l'interruption, l'ouvert sur le monde, permettant l'accomplissement de l'œuvre dans l'inachèvement. Le personnage-narrateur est (comme le fut Thomas) la personnification de l'humanité cherchant cet accomplissement qui est continuité et seule manifestation de l'art. Le "moment voulu" est l'*absolument pur*.

---

<sup>32</sup> *Idem.*

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> Maurice Blanchot, *Au moment voulu* (1951), Paris, Gallimard, 1979, 166 p.

Ces quatre chapitres furent une observation globale du mouvement universel de l'art. Par l'œuvre de Maurice Blanchot, par le silence du monde qui est "château de la pureté", par "la solitude essentielle", et l'imaginaire antérieur qui est l'avant-écriture, nous avons abordé ce qui ne se laisse deviner que dans la persistance de la fascination. "Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination<sup>36</sup>". L'art devient, dans la limite temporelle du mouvement, le seul processus de l'approche de cette proximité de l'œuvre qui n'est plus le travail de la profonde patience, mais celui de la connaissance de ce que l'être a d'infiniment antérieur à lui-même. "Quand je suis seul, je ne suis pas seul, mais, dans ce présent, je reviens déjà à moi sous la forme de Quelqu'un. Quelqu'un est là, où je suis seul<sup>37</sup>". Cela veut dire que ce quelqu'un qui n'a ni figure, ni voix, ne peut que me rappeler le réveil des origines inscrit en moi et farouchement en dehors de moi. Ce réveil qui survient dans le sommeil est le passage obscur, indescriptible, qui nous livre au véritable dévoilement de l'incessant, celui qui ne laisse que la déception lourde de cette manifestation qui n'est qu'éternelle absence de réponse : le rêve.

En annexes à *L'espace littéraire*, le commentaire que fait Maurice Blanchot sur le rêve est l'observation juste de ce que cette activité nocturne apporte au dormeur. Le rêve est ce qui ne saurait être de toute éternité et par cela, ce que l'incessant est véritablement ; ce qui ouvre l'espace au sacré qui se dévoile devant moi en restant caché à toute possibilité de représentation.

---

<sup>35</sup> *L'espace littéraire*, p. 232.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 27.



La nuit, l'essence de la nuit ne nous laisse pas dormir. En elle il n'est pas trouvé de refuge dans le sommeil. Si l'on manque au sommeil, à la fin l'épuisement vous infecte ; cette infection empêche de dormir, se traduit par l'insomnie, par l'impossibilité de faire du sommeil une zone franche, une décision claire et vraie. Dans la nuit, l'on ne peut dormir<sup>38</sup>.

La nuit, "la première nuit", celle du repos et de la mort, est cette "zone franche" ; elle est "une décision claire et vraie" à cause de la quiétude du lendemain et de la possibilité d'un recommencement. L'"autre" nuit qui est celle qui n'accorde ni repos, ni mort, est le lieu colossalement vide où, cela est vrai, "l'épuisement vous infecte", où "cette infection empêche de dormir". Le sommeil et la mort sont les états de l'immobilité bienfaisante qui suivent l'accomplissement sain d'un devoir envers le monde, accomplissement qui procure à l'être la certitude que tout a été fait et bien fait. L'insomnie est le manque intense de cet accomplissement qui vous laisse ressentir, par moments, le malheur de la suspension éternelle des mouvements, l'absence de repos, de cette trêve essentielle entre l'activité diurne qui est accomplissement des tâches et l'immobilité par le sommeil ou par la mort qui est repos. Par cette distinction de Blanchot des deux nuits, le rêve est l'ouverture sur l'incessant qui, en se découvrant, fait ressortir, dans l'absolument étrange, la frénésie indescriptiblement incandescente de l'impossibilité.

Si le jour se survit dans la nuit, dépasse son terme, devient ce qui ne peut s'interrompre, ce n'est déjà plus le jour, c'est l'ininterrompu et l'incessant, c'est, avec des événements qui semblent appartenir au

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 361.

temps et des personnages qui semblent ceux du monde, l'approche de l'absence de temps, la menace du dehors où manque le monde<sup>39</sup>.

En fait, le jour devient "l'incessant" en s'écartant définitivement du chemin de l'ordre prescrit par ce besoin de sommeil, de cette absence momentanée de l'être qui lui est essentielle pour reprendre l'interrompu des tâches qui lui incombent et, par là, incombent aux civilisations.

Dans son observation, Maurice Blanchot ajoute : "Le rêve est le réveil de l'interminable, une allusion du moins et comme un dangeureux appel, par la persistance de ce qui ne peut prendre fin, à la neutralité de ce qui se presse derrière le commencement<sup>40</sup>". Ce "réveil de l'interminable" est celui d'un dormeur qui, dans cette révélation démesurément irréaliste hors de la conscience qu'est le rêve, rencontre l'invisible même, c'est-à-dire *ce qui ne peut être raconté* ni à l'autre, ni à soi-même. Quant à la description faite au réveil, le remémorable à soi ou le récit à l'autre, elle ne saurait prétendre à l'infime de la révélation de *ce qui ne peut être raconté*. "De là que le rêve semble faire surgir, en chacun, l'être des premiers temps - et non seulement l'enfant, mais, par delà, le plus lointain, le mythique, le vide et le vague de l'antérieur<sup>41</sup>".

Le rêve, cet espace de "portes d'ivoire ou de corne<sup>42</sup>", est la manifestation qui ouvre à l'être la *seule différence* d'avec la sensation du familier. Lorsque Maurice Blanchot évoque "l'être des premiers temps",

---

<sup>39</sup> *Idem.*

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> *Aurélia*, p. 24.

“l’enfant”, “le plus lointain, le mythique, le vide et le vague de l’antérieur”, il fait allusion à cette indicible impression spectrale que laisse le rêve au dormeur qui, dans le moment du réveil et dans la réflexion tardive de la journée, éprouve le prodigieusement originel, cette fixation sur un lointain qui se perd absolument vers le commencement du souvenir, de “ce réveil de l’interminable”, cette révélation sans description, celle du langage pur, le murmure de l’imaginaire antérieur. “Celui qui rêve dort, mais celui qui rêve n’est déjà plus celui qui dort, ce n’est pas un autre, une autre personne, c’est le pressentiment de l’autre, ce qui ne peut plus dire moi, ce qui ne se reconnaît ni en soi, ni en autrui<sup>43</sup>”. Le dormeur devient le rêveur, mais ce rêveur s’est éloigné du dormeur bien avant l’affirmation même de la révélation de l’interminable, de ce réveil sur *ce qui ne peut être raconté*, faisant ainsi passer le rêveur de l’“autre personne” à ce “pressentiment de l’autre” qui fut moi, mais qui, dans cette révélation, devient l’infranchissable de ce dormeur à ce rêveur, et, de ce rêveur au plus loin de ce “pressentiment de l’autre” l’incommensurablement étranger à moi. “Le rêve touche à la région où règne la pure ressemblance<sup>44</sup>”. Lorsque Maurice Blanchot parle de “pure ressemblance”, c’est en nommant ce qui est innommable, l’incernable de l’impossibilité et de sa course prodigieuse vers l’absolument autre qui ne peut être image que par l’indicible allusion à un langage pur, sans aucune entente possible. Le rêve ne renvoie à rien qui ne soit base de quelque chose dans l’ipséité de *ce* quelque chose. “Tout y est semblant, chaque figure en est une autre, est semblable à l’autre et encore à une autre, celle-ci à une autre<sup>45</sup>”. Le rêve est le lieu où l’être voit le courant même de l’incessant, ce

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 361.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>45</sup> *Idem.*

que la fascination ne peut ramener au jour. Si le rêve laisse étrangement deviner à l'être, au réveil, le vertigineusement ancien en lui-même, il ne peut toutefois que ressentir en lui, mais loin de lui, "le vide et le vague de l'antérieur", le plus émouvant et le plus obscur de l'absence des visages.

Cette absence est la perte infinie dans laquelle se fait entendre le murmure de l'imaginaire antérieur. "On cherche le modèle originaire, on voudrait être renvoyé à un point de départ, à une révélation initiale, mais il n'y en a pas : le rêve est le semblable qui renvoie éternellement au semblable<sup>46</sup>". Le rêve est, pour Maurice Blanchot, un prodigieux retour de soi sur l'*autre* que soi-même, un autre qui ne me révèle rien, sinon cette impression de descente éternelle vers une autre descente éternelle semblant conduire "à un point de départ", "à une révélation initiale", la réponse unique et absolue à toutes les questions imaginables par un esprit qui *pense* donc qui *est*<sup>47</sup>. Mais aucune révélation n'est à attendre sinon la certitude de vouloir faire œuvre, inachèvement par excellence et, ce, afin d'éprouver la fascination, par la possible révélation d'un livre, dans le silence du monde, la solitude essentielle, la force du murmure de l'imaginaire antérieur.

---

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> Il ne fait pas de doute qu'ici la formule "Cogito, ergo sum" du philosophe français René Descartes (1596-1650) que l'on peut lire dans *Méditations métaphysiques* (1641), conviendrait mieux. Le latin classique semble indiciellement aller de lui-même vers une pureté plus affirmée pour ce qui est de l'énonciation de l'idée.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages de Maurice Blanchot :

*Aminadab*, Paris, Gallimard, 1942, 227 p.

*Au moment voulu* (1951), Paris, Gallimard, 1979, 167 p.

*Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953, 174 p.

*De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, 1981, 248 p.

*Faux pas* (1943), Paris, Gallimard, 1971, 354 p.

*L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971, 330 p.

*La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 331 p.

*L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948, 127 p.

*Lautréamont et Sade*, Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1967, 303 p.

*Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 1957, 147 p.

*L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.

*Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, 187 p.

*L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, 376 p.

*Le Très-haut* (1948), Paris, Gallimard, 1975, 243 p.

*Thomas l'Obscur* (seconde version), Paris, Gallimard, 1950, 136 p.

### **Ouvrages d'autres auteurs :**

ALAIN, *Les arts et les dieux*, Paris, Gallimard, 1958, 1442 p.

IDEM, *Propos*, Paris, Gallimard, 1956, 1370 p.

IDEM, *Propos de littérature*, Paris, Gonthier, 1934, 187 p.

ALBERT-LASARD, Lou, *Une image de Rilke* (1953), Paris, Mercure de France, 1980, 248 p.

ALEXANDRIAN, Sarane, *André Breton par lui-même*, Paris, Seuil, 1971, 189 p.

ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes* (1927), Paris, Gallimard, 1968, 250 p.

BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes* (1943), Paris, José Corti, 1990, 306 p.

IDEM, *L'eau et les rêves* (1941), Paris, José Corti, 1978, 265 p.

BAHKTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, 400 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, 126 p.

IDEM, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 278 p.

BATAILLE, Georges, *Madame Edwarda Le mort Histoire de l'œil* (1941), Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1973, 122 p.

IDEM, *La littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957, 247 p.

IDEM, *L'érotisme* (1957), Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1965, 305 p.

BÉDOUIN, Jean-Louis, *André Breton*, Paris, Pierre Seghers, 1955, 226 p.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* (1939), Paris, Presses universitaires de France, 1959, 280 p.

BERMAN, Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, 311 p.

BONNEFOY, Yves, *Récits en rêve* (1972), Paris, Mercure de France, 1987, 264 p.

BRETON, André, *Entretiens* (1924), Paris, Gallimard, 1969, 313 p.

IDEM, *Les pas perdus* (1918), Paris, Gallimard, 1969, 182 p.

IDEM, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, 190 p.

IDEM, *Manifestes du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1985, 173 p.

IDEM, *Perspectives cavalières* (1952), Paris, Gallimard, 1970, 244 p.

IDEM, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, 189 p.

IDEM, *Signe ascendant* (1949), Paris, Gallimard, 1968, 188 p.

BROD, Max, *Franz Kafka*, Paris, Gallimard, 1945, 375 p.

BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, 410 p.

BUTOR, Michel, *Répertoire III*, Paris, Minuit, 1968, 407 p.

CAILLOIS, Roger, *Anthologie du fantastique I*, Paris, Gallimard, 1966, 640 p.

IDEM, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, 243 p.

CAMPION, Pierre, *Mallarmé Poésie et philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 124 p.

CAMUS, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, 185 p.

CERTEAU, Michel de et François Roustang, *La solitude (une vérité oubliée de la communication)*, Paris, Desclée de Brouwer, 1967, 256 p.

CHAR, René, *Œuvres complètes* (1934), Paris, Gallimard, 1983, 1364 p.

COLLECTIF, *Bataille*, Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1973, 318 p.

COLLECTIF, *Hommage à Albert Camus (1913-1960)*, Paris, Gallimard, 1967, 229 p.

COLLECTIF, *Solitude de l'écrivain*, Bordeaux, Université de Bordeaux, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, 1969, 67 p.

COLETTE, Jacques, *L'existentialisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, 127 p.

COLLIN, Françoise, *Maurice Blanchot et la question de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1971, 248 p.

DÉDÉYAN, Charles, *Rilke et la France I*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1961, 448 p.

DERRIDA, Jacques, *Demeure Sur Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, 1998, 144 p.

IDEM, *La voix du phénomène* (1967), Paris, Presses universitaires de France, 1993, 117 p.

IDEM, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 436 p.

IDEM, *Parages*, Paris, Galilée, 1986, 287 p.

IDEM, *Politiques de l'amitié*, Paris, Galilée, 1994, 423 p.



DESCARTES, René, *Discours de la méthode* (1648), Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1951, 313 p.

DESGRAUPES, Pierre, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Pierre Seghers, 1958, 220 p.

DUCASSE, Isidore, *Les chants de Maldoror Lettres Poésies I et II* (1869), Paris, Gallimard, 1973, 504 p.

ECKHART, Johann, *Œuvres de Maître Eckhart* (1521), Paris, Gallimard, 1942, 316 p.

ÉLUARD, Paul, *Capitale de la douleur* (1926), Paris, Gallimard, 1966, 247 p.

*IDEM*, *Le livre ouvert 1938-1944*, Paris, Gallimard, 1947, 186 p.

*IDEM*, *Poésies 1913-1926* (1926), Paris, Gallimard, 1971, 219 p.

*IDEM*, *Poésie ininterrompue* (1946), Paris, Gallimard, 1953, 156 p.

*IDEM*, *Une leçon de morale*, Paris, Gallimard, 1949, 175 p.

FOULQUIÉ, Paul, *L'existentialisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, 126 p.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse* (1919), Paris, Payot, 1967, 280 p.

GARAUDY, Roger, *Perspectives de l'homme*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, 435 p.

GATEAU, Jean-Charles, *Capitale de la douleur de Paul Éluard*, Paris, Gallimard, 1994, 213 p.

GENETTE, Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, 267 p.

GIRAUDOUX, Jean, *Littérature* (1941), Paris, Gallimard, 1967, 249 p.

GUITTON, Jean, *L'existence temporelle*, Paris, Aubier, 1949, 190 p.

HALDA, Bernard, *Rainer Maria Rilke*, Paris, Éditions universitaires, 1961, 130 p.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La phénoménologie de l'esprit* (1807), Paris, Aubier, 1937, 358 p.

HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin* (1962), Paris, Gallimard, 1973, 254 p.

IDEM, *La phénoménologie de l'esprit de Hegel* (1931), Paris, Gallimard, 1980, 238 p.

IDEM, *Qu'est-ce que la métaphysique ?* (1931), Paris, Gallimard, 1951, 254 p.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Odes, Élégies et Hymnes* (1806), Paris, Gallimard, 1967, 196 p.

HOUDE, Roland, *Blanchot et Lautréamont*, Trois-Rivières, Les Éditions du Bien Public, 1980, 63 p.

HUSSERL, Edmund, *Introduction à la logique et à la théorie de la connaissance (1906-1907)* (1911), Paris, Vrin, 1998, 439 p.

IDEM, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), Paris, Presses universitaires de France, 1964, 202 p.

JACCOTTET, Philippe, *Rilke*, Paris, Seuil, 1970, 190 p.

JANKELEVITCH, Vladimir, *La mort*, Paris, Flammarion, 1966, 300 p.

JANOUGH, Gustav, *Kafka m'a dit*, Paris, Calmann-Lévy, 1952, 186 p.

JEAN, Raymond, *Pratique de la littérature*, Paris, Seuil, 1978, 300 p.

JUNG, Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient* (1964), Paris, Gallimard, 1992, 181 p.

*IDEM*, *Le MOI et l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1938, 254 p.

KAFKA, Franz, *Journal* (1937), Paris, Grasset, 1954, 674 p.

*IDEM*, *La Métamorphose et autres récits* (1948), Paris, Gallimard, 1980, 220 p.

KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure* (1781), Paris, Gallimard, 1980, 1018 P.

KIERKEGAARD, Søren, *Le Traité du désespoir* (1847), Paris, Gallimard, 1949, 252 p.

*IDEM*, *Riens philosophiques* (1844), Paris, Gallimard, 1948, 188 p.

KRISTEVA, Julia, *Soleil noir dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, 265 p.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, 198 p.

LAPORTE, Roger, *À l'extrême pointe, Proust, Bataille, Blanchot*, Paris, Hachette, 1998, 95 p.

*IDEM* et Bernard Noël, *Deux lectures de Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, 157 p.

LAVELLE Louis, *La parole et l'écriture*, Paris, L'artisan du livre, 1957, 250 p.

LÉVESQUE, Claude, *Le proche et le lointain*, Montréal, VLB Éditeur, 1994, 350 p.

LÉVINAS, Emmanuel, *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982, 272 p.

*IDEM*, *De l'évasion*, Paris, Fata Morgana, 1982, 158 p.

*IDEM, De l'existence à l'existant* (1945), Paris, Vrin, 1993, 174 p.

*IDEM, En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1974, 240 p.

*IDEM, Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl*, 1978, 224 p.

*IDEM, Totalité et infini* (1961), Paris, Librairie générale française, 1971, 343 p.

MAGNY, Claude-Edmonde, *Les sandales d'Empédocle*, Paris, Payot, 1945, 269 p.

MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance* (1959), Paris, Gallimard, 1995, 688 p.

*IDEM, Œuvres complètes* (1898), Paris, Gallimard, 1945, 1659 p.

*IDEM, Poésies* (1898), Mexico, Quetzal, 1944, 173 p.

MAULNIER, Thierry, *Introduction à la poésie française*, Paris, Gallimard, 1939, 364 p.

MAURON, Charles, *Mallarmé l'Obscur*, Paris, José Corti, 1969, 152 p.

*IDEM, Mallarmé par lui-même*, Paris, Seuil, 1964, 189 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Éloge de la philosophie* (1953), Paris, Gallimard, 1960, 376 p.

*IDEM, Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, 362 p.

*IDEM, Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 532 p.

MESNARD, Philippe, *Maurice Blanchot Le sujet de l'engagement*, Paris, L'Harmattan, 1997, 350 p.

MICHAUD, Guy, *Mallarmé*, Paris, Hatier-Boivin, 1958, 192 p.

MONDOR, Henri, *Autres précisions sur Mallarmé et inédits*, Paris, Gallimard, 1961 (1945), 276 p.

*IDEM*, *Mallarmé plus intime*, Paris, Gallimard, 1944, 250 p.

*IDEM*, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, 827 p.

MOUNIN, Georges, *Camarade poète*, Paris, Galilée/Oswald, 1979, 194 p.

*IDEM*, *La communication poétique* (1947), Paris, Gallimard, 1969, 296 p.

*IDEM*, *Poésie et société*, Paris, Presses universitaires de France, 1962, 108 p.

*IDEM*, *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992, 186 p.

NERVAL, Gérard de, *Aurélia Les Chimères La Pandora* (1854), Paris, Librairie Générale Française, 1972, 268 p.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir* (1883), Paris, Gallimard, 1967, 381 p.

NOVALIS, *Les Disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Chants religieux* (1800), Paris, Gallimard, 1975, 182 p.

*IDEM*, *Petits écrits* (1798), Paris, Aubier, 1947, 262 p.

ODELAIN, O. et R. Séguineau, *Dictionnaire des noms propres de la Bible*, Paris, Cerf / Desclée de Brouwer, 1978, 510 p.

PAULHAN, Jean, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Paris, Gallimard, 1941, 249 p.

PÉGUY, Charles, *Morceaux choisis Poésie*, Paris, Gallimard, 1927, 263 p.

PERCHE, Louis, *Essai sur Charles Péguy*, Paris, Pierre Seghers, 1957, 223 p.

PICARD, Max, *Le monde du silence*, Paris, Presses universitaires de France, 1954, 186 p.

PONGE, Francis, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, 311 p.

POUILLON, Jean, *Temps et roman* (1946), Paris, Gallimard, 1993, 325 p.

POULET, Georges, *Études sur le temps humain/I* (1949), Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1972, 441 p.

*IDEM*, *Études sur le temps humain/II* (1950), Paris, Du Rocher, 1976, 355 p.

*IDEM*, *Études sur le temps humain/III*, Paris, Du Rocher, 1964, 237 p.

PRÉLI, Georges, *La force du dehors*, Fontenay-sous-Bois, Recherches, 1977, 259 p.

RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, 654 p.

RILKE, Rainer Maria, *Correspondance avec une dame Helene von Nostitz 1910-1925*, Paris, Aubier, 1979, 173 p.

*IDEM*, *Correspondance Œuvres III*, Paris, Seuil, 1950, 638 p.

*IDEM*, *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* (1929), Paris, Seuil, 1980, 223 p.

*IDEM*, *Les Élégies de Duino Les Sonnets à Orphée* (1929), Paris, Seuil, 1972, 185 p.

*IDEM*, *Le Testament* (1919), Paris, Seuil, 1974, 90 p.

*IDEM*, *Lettres à un jeune poète* (1929), Paris, Grasset, 1937, 150 p.

*IDEM*, *Poésie Œuvres II* (1926), Paris, Seuil, 1972, 538 p.

ROBERT, Marthe, *Seul comme Franz Kafka*, Paris, Calmann-Lévy, 1979, 257 p.

RODARI, Gianni, *Grammaire de l'imagination*, Paris, Messidor, 1979, 250 p.

SADE, Donatien Alphonse François, marquis de, *Histoire de Juliette I* (1797), Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1976, 511 p.

SARRAUTE, Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, 184 p.

SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, 250 p.

IDEM, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, 675 p.

IDEM, *L'existentialisme est un humanisme*, Genève, Nagel, 1968, 141 p.

IDEM, *Mallarmé La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986 (1966), 171 p.

IDEM, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948, 374 p.

SCHERER, Jacques, *Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1957, 414 p.

SCHULTE NORDHOLT, Anne-Lise, *Maurice Blanchot L'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995, 384 p.

SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, 190 p.

IDEM, *Théorie des Exceptions*, Paris, Gallimard, 1986, 308 p.

STEINER, George, *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969, 253 p.

VALÉRY, Paul, *Œuvres I* (1931), Paris, Gallimard, 1957, 1829 p.

WAHL, Jean, *Introduction à la pensée de Heidegger* (1946), Paris, Librairie générale française, 1998, 254 p.

WEIL, Simone, *Attente de Dieu* (1942), Paris, Fayard, 1966, 254 p.

IDEM, *Leçons de philosophie* (1933), Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1959, 305 p.

IDEM, *L'enracinement* (1942), Paris, Gallimard, 1949, 380 p.

IDEM, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1948 (1942), 184 p.

WILHEM, Daniel, *Maurice Blanchot : la voix narrative*, Paris, Union générale d'éditions 10-18, 1974, 309 p.

## ARTICLES DE REVUES :

BONNEFOY, Yves, "Une écriture de notre temps Louis-René des Forêts", *Nouvelle Revue Française*, juillet-août 1986, 402-403, p. 1-42.

BUISINE, Alain, "L'œil se perd Sartre image et son", *Poétique*, novembre 1993, 96, p. 433-449.

CAHEN, Didier, "Les vies de Roger Laporte", *Critique*, octobre 1993, 557, p. 695-700.

CARDINAL, Jacques, "Du (post) modernisme comme deuil L'éthique de l'anonymat chez Maurice Blanchot", *Études littéraires*, été 1994, 27, 1, p. 139-153.

CLÉMENT, Bruno, "Les premiers lecteurs de Samuel Beckett", *Critique*, avril 1986, 39, 467, p. 291-306.

HILL, Leslie, "Blanchot and Mallarmé", *MLN*, décembre 1990, 105, 5, p. 889-913.

JARRETY, Michel, "Figures de la limite", *Nouvelle Revue Française*, février 1986, 397, p. 60-72.



LEROUX, Georges, "À l'ami inconnu : Derrida, lecteur politique de Blanchot", *Études françaises*, 1995, 31, 3, p. 111-123.

MADDER, Clive, "Blanchot's Neutral space : a negative theology ?", *Pacifica*, juin 1996, 9, 2, p. 175-184.

MESNARD, Philippe, "Maurice Blanchot et le sujet de l'engagement", *L'infini*, novembre 1994, p. 103-128.

PURCELL, Michael, "The absent author : Maurice Blanchot and inspiration", *The Heythrop Journal*, juillet 1994, 35, 3, p. 249-266.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, "La prise de parole", *Littérature*, décembre 1986, 64, p. 3-12.

IDEM, "Sur le désœuvrement : l'image dans l'écrire selon Blanchot", *Littérature*, mai 1994, 94, p. 113-124.

SCHULTE NORDHOLT, Annelise, "La pensée du maître", *Critique*, novembre 1994, 570, p. 847-854.

SHAW, Mary, "Apocalypse et modernisme : le Livre de la fin", *Revue des sciences humaines*, octobre-décembre 1994, 236, p. 35-46.

YANA, Pierre, "Le mal obscur", *Revue des sciences humaines*, avril-juin 1985, 2, 198, p. 201-218.